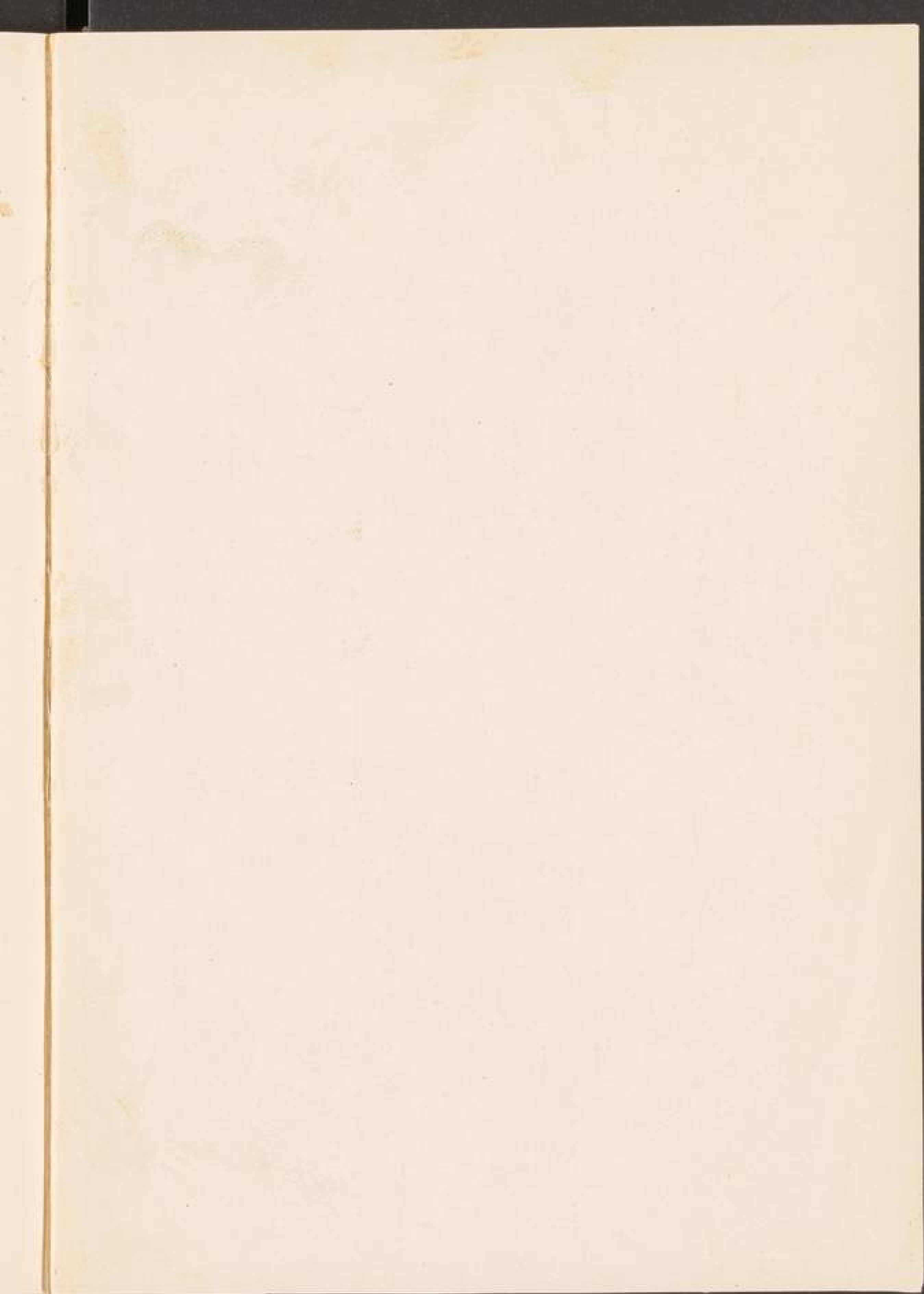
الفنون الإيرانية

في العصر الإسلامي

للدكتور

زكي محمد حسن

مدرس الآثار الإسلامية بكلية الآداب في جامعة فؤاد الأول



الفنون الإيرانية
في العصر الإسلامي

كتب أخرى للمؤلف

(١) الفن الاسلامى فى مصر (من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٥) .
(٢) التصوير فى الاسلام عند الفرس (من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) .
(٣) كنوز الفاطميين (من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٧) .
(٤) فى الفنون الاسلامية (من مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم سنة ١٩٣٨) .
(٥) Les Tulunides (Geuthner, Paris 1933)
(٦) Hunting as practised in Arab Countries of the Middle Ages
(رسالة قدمتها وزارة المعارف المصرية الى مؤتمر الصيد الدولى فى برلين سنة ١٩٣٧)

مبحث علمى

بعض التأثيرات القبطيــة فى الفنون الاسلامية (نشر فى المجلد الثالث من مجلة جمعية الآثار القبطية ، سنة ١٩٣٧ ، من صفحة ٨٣ — ١٠٤ ومعه خمس لوحات فنية) .

كتب مع مؤلفين آخرين

(١) فى مصر الاسلاميــة (أخرجه النقيب عبد الرحمن زكى والدكتور زكى محمد حسن ، هدية المقتطف سنة ١٩٣٧) .
(٢) نواح مجيدة من الثقافة الاسلامية (كتبه عبد الوهاب عزام وزكى محمد حسن واسماعيل مظهر وقدرى حافظ طوقان واسماعيل أحمد أدهم ، هدية المقتطف سنة ١٩٣٨) .

كتب مترجمــة

(١) تراث الاســلام (مطبوعات لجنــة الجامعيين لنشر العلم ســنة ١٩٣٦ ، الجزء الثانى فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، كتبه بالانجليزية أرنولد وكريستى وبريجز Arnold Christie and Briggs ، وترجمه وشرحه زكى محمد حسن) .
(٢) دليـل محتويات دار الآثار العربية (كتبه بالفرنسية جاستون فييت ، وترجمه بتصرف زكى محمد حسن ، من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٩) .
(٣) علم الآثار (تأليف جاردنر Gardner ، ترجمــه محمود حمــزة وزكى محمد حسن ، من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) .

الفنون الإيرانية

في العصر الإسلامي

للدكتور

زكى محمد حسن

مدرس الآثار الاسلامية بكلية الآداب فى جامعة فؤاد الأول
حائز دكتوراه الآداب من جامعة باريس ، ودبلوم الآثار الشرقية والاسلامية
من مدرسة اللوفر ، ودبلوم اللغة الفارسية من مدرسة اللغات الشرقية بباريس ،
وليسانس الآداب من الجامعة المصرية ، ودبلوم المعلمين العليا
والمساعد العلمى بمتحف برلين وأمين دار الآثار العربية بالقاهرة سابقا

القاهرة
مطبعة دار الكتب المصرية
١٩٤٠

الى مقام

حضرة صاحب الجلالة

فاروق الأول

ملك مصر المعظم

وراعى نهضة الفنون فيها

" إن المبانى والمصانع فى الملة الإسلامية قليلة بالنسبة
إلى قدرتها و إلى من كان قبلها من الدول ؛ ... ...
فلما استخدم العرب أمة الفرس ، وأخذوا عنهم الصنائع
والمبانى ، ودعتهم اليها أحوال الدعة والترف ، فحينئذ شيدوا
المبانى والمصانع " .

ابن خلدون

كلمة المؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم

وبعد فهذا كتاب ألقيت بعض مباحثه فى محاضرات لطلاب معهد الآثار الاسلامية بجامعة فؤاد الأول، وأعددت بعضها فى مناسبة معارض الفن الايرانى التى أقيمت فى السنين الأخيرة بلندن ولينينغراد والقاهرة وباريس، ثم كتبت بعضها الآخر، لينتظم عقدها. وليصبح فى لغتنا العربية كتاب يكشف عن بدائع الفن الايرانى وعبقرية الايرانيين فى العمارة والرسوم والزخارف والصناعات الفنية الدقيقة.

وقد كان أصحاب الفكرة الأولى فى إخراج هذا الكتاب زملائى أعضاء اتحاد أساتذة الرسم، وعلى رأسهم صاحب العزة أحمد شفيق زاهر بك، فلهم منى وافر الشكر.

وتفضل حضرة صاحب السعادة الدكتور على باشا ابراهيم فسهّل لى دراسة التحف الإيرانية فى مجموعته الثمينة، ونفعنى بآرائه وخبرته. وإنى لأرجو أن أكون قد أديت له — بتأليف هذا الكتاب فى الفنون التى يحبها — بعض ماله علىّ من حق.

ويسرنى أن أشكر الأستاذ ڤييت مدير دار الآثار العربية، لقيام الدار بنشر الكتاب ، ولأنه ساعدنى فى قـراءة « التجارب » وعـنى بذلك أدق عنـاية .

ولا يفوتنى أن أذكر بالحمد والثناء حضرة الأستاذ ابراهيم جمعه، لخريطة إيران التى أعدّها لى، وحضرة محمد نديم أفندى ملاحظ مطبعة دار الكتب، لجهوده وجهود معاونيه فى إخراج هذا الكتاب م

زكى محمد حسن

القاهرة فى ٢٠ ذى الحجة سنة ١٣٥٨ (٣٠ يناير سنة ١٩٤٠)

فهــرس الكتاب

صفحة

صفحة

صفحة



بيان عن الأسرات التى حكمت إيران

الدولة الكيانية ... ... ٥٥٩ — ٣٣١ ق.م.

الاسكندر المقدونى وخلفاؤه ... ... ٣٣٠ — ٢٤٨ ق.م.

البارثيون ... ... ٢٥٠ق.م — ٢٢٦ ميلادية

الساسانيون ... ... (٢٢٦ — ٦٤١ «)

الخلفاء الأمويون ... ... ٤١ — ١٣٢هـ (٦٦١ — ٧٥٠ «)

الخلفاء العباسيون ... ... ١٣٢ — ٦٥٦هـ (٧٥٠ — ١٢٥٨ «)

الدولة السامانية ... ... ٢٦١ — ٣٨٩هـ (٨٧٤ — ٩٩٩ «)

دولة بنى بويه ... ... ٣٢٠ — ٤٤٨هـ (٩٣٢ — ١٠٥٦ «)

الدولة الغزنوية ... ... ٣٥١ — ٥٨٢هـ (٩٦٢ — ١١٨٦ «)

دولة السلاجقة ... ... ٤٢٩ — ٧٠٠هـ (١٠٣٧ — ١٣٠٠ «)

دولة ملوك خوارزم ... ... ٤٧٠ — ٦١٧هـ (١٠٧٧ — ١٢٢٠ «)

المغول (الأسرة الايلخانية) ... ٦٥٦ — ٧٣٦هـ (١٢٥٨ — ١٣٣٦ «)

الجلائريون (فى العراق) ... ... ٧٣٦ — ٨١٤هـ (١٣٣٦ — ١٤١١ «)

الدولة المظفرية (فى مقاطعتى فارس وكرمان) ... ... ٧١٣ — ٧٩٥هـ (١٣١٣ — ١٣٩٣ «)

دولة الكرت (فى هراة) ... ... ٦٤٣ — ٧٨٤هـ (١٢٤٥ — ١٣٨٣ «)

السربداريون (فى خراسان) ... ٧٣٧ — ٧٨٣هـ (١٣٣٧ — ١٣٨١ «)

تيمورلنك وخلفاؤه ... ... ٧٧١ — ٩٠٦هـ (١٣٦٩ — ١٥٠٠ «)

ذوو الخروف الأسود (قراقيونلى) ٧٨٢ — ٨٧٤هـ (١٣٨٠ — ١٤٦٩ «)

ذوو الخروف الأبيض (آق قيونلى) ٧٨٠ — ٩٠٨ هـ (١٣٧٨ — ١٥٠٢ «)

الدولة الصفوية ... ... ٩٠٧ — ١١٤٨هـ (١٥٠٢ — ١٧٣٦ «)

ثورة الأفغان وحكمهم فى اصفهان ١١٣٥ — ١١٤٢هـ (١٧٢٢ — ١٧٢٩ «)

نادر شاه والأفشاريون ... ... ١١٤٨ — ١٢١٠هـ (١٧٣٦ — ١٧٩٦ «)

الدولة الزندية ... ... ١١٦٣ – ١٢٠٩هـ (١٧٥٠ – ١٧٩٤ ميلادية)
الدولة القاجارية... ... ... ١١٩٣ – ١٣٤٥هـ (١٧٧٩ – ١٩٢٦ «)
الأسرة البهلوية (رضا خان) ... ١٣٤٥ هـ ... ... (١٩٢٦ م ... ...)



قطعة نسيج من الحرير الايرانى فى القرن ١٠ هـ — ١٦ م

مقام إيران فى تاريخ الفنون

قدر لبعض الشعوب أن يكون لها فى تاريخ المدنية شان خطير، وأن تكون فى ميدان الفنون إماما ينسج الآخرون على منواله ويقتفون أثره . وعلى رأس تلك الشعوب الاغريق والإيرانيون وأهل الصين .

أما الاغريق فقد تركزت على يدهم الأساليب الفنية الكلاسيكية، التى قامت على أسسها الفنون الغربية . وكذلك امتد نفوذ الأساليب الفنية الصينية فى ربوع آسيا، ولم ينج من تأثيرها فن فى تلك القارة المترامية الأطراف . بينا كانت إيران ملتقى الفنون القديمة فى الشرق الأدنى، ونمت فيها أساليب فنية، تأثرت بفنون بابل وأشور ومصر والهند وبلاد اليونان، وانتشرت فى العصور القديمة والعصور الوسطى، وأثرت فى فنون الأمم الأخرى .

وإنا، اذا استثنينا الفن الاغريق القديم، لا نكاد نعرف أى فن آخر، قدر له أن يمتد امتداد الفن الايرانى، بل إننا نستطيع أن نقول فى ثقة واطمئنان إنه ليس هناك فن عظيم لم يأخذ عن الفن الإيرانى شيئا من زخارفه أو أساليبه ؛ فان الفن المصرى القديم، والفنون الاغريقية، والرومانية، والبيزنطية، والصينية، والهندية ، كلها مدينة للفن الايرانى ببعض أشكال التحف، أو أساليب العمارة والزخرفة، أو أسرار الصناعات الفنية الدقيقة .

والواقع أن هذه العظمة الفنية فى إيران وليدة السيادة فى ميادين الحرب والسياسة والمدنية؛ فقد كان الايرانيون والاغريق يقتسمون الحكم فى العالم القديم حينا من الزمان . ولما فكر الاسكندر الأكبر فى تأسيس

امبراطورية تضم بلاد الشرق الأدنى تحت لواء الاغريق ، اتجه نظره الى إيران ليتخذها مركز هذه الامبراطورية ، ولكنه مات قبل أن يظفر بتنفيذ مشروعه العظيم ، بيـد أن حروبه فى الشرق الأدنى مهدت السبل لنشر الثقـافة الاغريقية فيـه ، فأضحت إيران وأفغانستان حينا من الزمن ملتقى الأساليب الفنية الايرانيـة والاغريقية والهنـدية ، بل كان أثر الثقافة الاغريقية غالبا فى الأجزاء الاغريقيـة من الهضبة الايرانيـة ، وهى الأقاليم التى كان يحكمها الأمراء الاغريق الذين آلت إليهم امبراطورية الاسكندر .

واستولت على مقاليـد الحكم فى إيران منـذ سنة ٢٢٤ ميلادية دولة بنى ساسان ، ووحد ملوكها الشعب الإيرانى ، وقضوا السنين الطويلة فى حروب ومناوشات مع الدولة البيزنطية فى الغرب ، والأقوام الرحّل الذين كانوا يشنون الغارات على الحدود الايرانية فى الشرق أو الشمال . وبين الذين خلدتهم الآثار الفنية من الأباطرة الساسانيين شابور الأول ، الذى هزم الامبرطور الرومانى ڤاليريان عند مدينـة الرها سنة ٢٦٠ ميلادية ، فخلد الايرانيون هـذا النصر فى نقوشهم المحفورة فى الصخر — ولا سيما فى نقش رستم على مقربة من مدينة برسبوليس ومدينة اصطخر الحالية — ورسموا القيصر الرومانى راكعا أمام عاهلهم الجبار . كما خلّدت الآثار الفنية اسم بهرام جور الذى سارت الركبان بحديث مهارته فى الصيد فرسمه الفنانون الايرانيون فى مناظر الصيد المختلفة.(١)

ولم تكن تلك الحـروب الطويلة فى العصر الساسانى تمنع الشـعب من العنـاية بالفنون الجميـلة ، بل كانت من أهم عوامل الاتصال بين الشعبين

(١) انظر Zaky M. Hassan: Hunting as Practised in Arab Countries of the Middle Ages ص ٨ — ٩ واللوحة رقم ١

العظيمين فى ذلك الحين: الايرانيين والاغريق، فزاد التبادل الفنى رغم أنف الفريقين، وتسرب الى فنون بيزنطة كثير من الموضوعات الزخرفية الايرانية، ولم تلبث هذه الموضوعات أن اندمجت فى الفنون البيزنطية اندماجا تاما، ثم نقلتها أقاليم البحر الأبيض المتوسط التى كانت تابعة لبيزنطة فى ذلك الحين. ويبدو ذلك واضحا فى زخارف كثير من المنسوجات التى عثر عليها المنقبون عن الآثار فى مصر العليا، كما يظهر أيضا فى كثير من الزخارف التى استخدمت فى العصر القبطى، ولا سيما الرسوم المحفورة فى الحجر والخشب .

على أن الحروب الطويلة بين بيزنطة و إيران، فضلا عن الحالة الاجتماعية والدينية فيهما، أنهكت قواهما، فأصبحتا فى بداية القرن السابع الميلادى عاجزتين عن صد تيار الجيوش العربية التى جمعتها وحدة الاسلام، فسقطت إيران، وفقدت استقلالها السياسى، وأصبحت جزءا من الامبراطورية الاسلامية التى أتيح للعرب تشييدها، كما فقدت بيزنطة مستعمراتها فى الشرق الأدنى، ولم تنج بنفسها من جيوش المسلمين إلا بفضل البحر الذى كان يفصلها عنهم ، والذى لم يكن العرب يحسنون ركوبه فى فجر الاسلام .

وقد كان الفتح الاسلامى فى إيران أعمق أثرا فى تاريخها من فتح الاسكندر، بل إنه أقالها من عثرتها، فان زوال استقلالها السياسى لم يكن له النتيجة المنتظرة والمنطقية فى اضمحلال مدنيتها وتأخر فنونها . وسبب ذلك أن العرب كانوا قوما عمرت قلوبهم بالايمان وتحلوا بالشجاعة والاقدام، ولكنهم أدركوا بما فيهم من حكمة طبيعية موروثة أنهم فى حاجة إلى معونة الايرانيين فى أنظمة الحكم والأساليب الفنية، فما كاد عصر بنى أمية ينتهى بما حفل به من فتوحات وعصبية للعرب، حتى نقل العباسيون مقر الحكم إلى بغداد،

فكان هذا ايذانا بانتصار إيران فى ميدان الحياة الاجتماعية والفنية والعلمية؛ ولا غرو فقد قامت الدولة العباسية على أكتاف الايرانيين فى خراسان .

وسرعان ما أصبحت إيران فى طليعـة الأمم الإسلاميـة عناية بتشييد العمائر الفخمة وصـناعة التحف النفيسـة . ولم يكن عسـيرا أن تنعقد لها الزعامة فى الفنون الإسلامية؛ فان الشعب الايرانى فنان بالفطرة . وحسبك أن تشاهد بيتا أو قصرا إيرانيا ، أو ترى تحفة مصنوعة فى إيران لتدرك ذلك وينكشف لك .

وقصـارى القـول أن تطوّر الفنون القديمـة فى الشرق الأدنى تم على يد الايرانيين ، فكان لهم بعد ذلك القسط الأجزل والقدح المعلّى فى الفنون الاسلاميـة . والواقع أن الترك نقـلوا عنهم معظم أساليبهم الفنيـة ، بينما العـرب أنفسهم لم تكن لهم تقاليـد فنية عريقـة . وقد عقـد ابن خلدون فى مقدّمته فصلا " فى أن المبـانى والمصانع فى الملة الاسلامية قليلة بالنسبة الى قدرتها والى من كان قبلها من الدول " وذكر فيـه أن السبب فى ذلك بداوة العرب و بعدهم عن الصنائع ، وأن الدين كان أوّل الأمر مانعا من المغالاة فى البنيان والاسراف فيه فى غير القصد " فلما بعـد العهد بالدين والتحرج فى أمثال هـذه المقاصد وغلبت طبيعة الملك والترف واستخدم العرب أمة الفرس وأخذوا عنهم الصـنائع والمبانى ودعتهم اليهـا أحوال الدعة والترف فحينئذ شيدوا المبانى والمصانع " .

ومما ساعد على ازدهار الطرز الفنية الايرانية أن إيران ، منذ القرن الرابع الهجرى (العـاشر الميلادى) استعادت استقلالها السياسى والثقافى؛ فبعثت المدنية الايرانية، ونمت وترعرعت فى ربوعها الآداب والفنون .

الطرز الإيرانية فى الفن الإسلامى

انتشر الفن الاسلامى فى الأندلس والمغرب الاقصى (مراكش) والمغرب الأدنى (الجزائر) وافريقية (تونس) وصقلية وطرابلس ومصر والشام وبلاد العرب وآسيا الصغرى والبلقان وجنوبى الروسيا وبلاد الجزيرة والعراق وإيران وبلاد ما وراء النهر وأفغانستان والهند . وثمة شعوب أخرى اعتنقت الاسلام ولم ينشأ فيها فن إسلامى صحيح ، كشعوب الملايو وجزر الهند الشرقية والصحراء الافريقية الكبرى والسودان[١] .

وكان الأمراء المسلمون ينقلون الفنانين من بعض أنحاء الامبراطورية الاسلامية الى الأنحاء الأخرى ، ويستدعون الى مقر حكمهم بعض من تمتد شهرتهم من الفنانين الناشئين فى سائر الأقاليم الاسلامية . وكان لهذا أكبر الأثر فى تكييف الطرز المختلفة فى الفنون الاسلامية ، والتقريب بينها ، وتأثير بعضها على بعض .

وكان للفروق الاقليمية والجنسية ، ولنشاط الأسرات الحاكمة أثر فى طبيعة الفنون الاسلامية عامة ؛ فأصبح ذوو الخبرة بها يقسمونها الى طرز أو مدارس فنية : هى الطراز الأموى فى الشرق ؛ والطراز الأموى فى الغرب (الأندلس) ، والطراز العباسى ، والطراز الفاطمى ، والطراز السلجوقى ، والطراز الايرانى التترى ، والطراز المملوكى ، والطراز الأسبانى المغربى ، والطراز الصفوى ، والطراز المغولى الهندى ، والطراز التركى .

(١) انظر T. W. Arnold: The Preaching of Islam ، و L. Massignon: Annuaire du Monde Musulman

وليس معنى هذا أن الفرق عظيم بين هذه الطرز أو المدارس الفنية ؛ فهو فى بعض الحالات صعب إدراكه على غير الاخصائيين ، ولا سيما الفرق بين الطرز الفنيـة فى الاقليم الواحد ؛ فقـد يمكن معرفة بدء الأسرات الحاكمة وتاريخ انتهائها ، ولكن الطرز الفنية يتطور بعضها من بعض ؛ فالفصل بينها أمر وضعى واصطلاحى الى حد كبير ، وهى تتعاون و يؤثر بعضها فى بعض .

وقد كانت إيران ميدانا لأربعـة من الطرز الاسـلامية التى ذكرناها ؛ وهى الطراز العباسى ، والطراز السلجوقى ، والطراز الايرانى المغولى أو التترى ، والطراز الصفوى .

الطـــراز العباسى

أما الطراز العباسى فهو الذى ساد فى الأقاليم الاسلامية بعـد أن انتقل مقر الحكم الى بغداد على يد العباسيين. وكان أهم مظاهر هذا الطراز استخدام الآجر والجص فى العمائر عوضا عن الحجر الذى كانت تشيد به العمائر فى الشام. وأثرت النظم المعمارية القديمة فى عمارة المساجد فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى)؛ فكانت الجوامع الكبيرة ذات أعمدة أو دعائم تحمل السقف مباشرة بدون عقود فى بعض الأحيان؛ وكانت هناك مساجد ذات أعمـدة خشبية.

ولعل أقدم العمائر الاسلامية التى لا تزال قائمة فى إيران مسجد "نايين" وقد شيد فى القرن الرابع الهجرى (القرن العاشر الميلادى) . وهو مسـجد ذو صحن و بوائك وزخارف جصية جميلة تشـبه الزخارف الجصية فى سامرا وفى الطراز الطولونى[1] . وسقف هذا الجامع ليس خشبيا مسطحا؛ بل مكوّن من قباب من الآجر .

ويمتـاز الطراز العبـاسى فى الفنون التطبيقية أو الفرعيـة باستخدام الموضوعات الزخرفية الساسانية مع تهذيب بسيط يجردها فى بعض الأحيان من العنف والقوة. وأكثر ما يظهر هذا فى التحف المعدنية وفى المنسوجات التى كانت تصـنع فى العراق و إيران فى القرنين الثانى والثالث بعـد الهجرة (الثامن والتاسع بعـد الميلاد) . كما امتاز هـذا الطراز بالخزف ذى البريق المعدنى الذى كان يصنع فى إيران والعراق ومصر وافريقية . وسوف نفصل الكلام عن ذلك فى الفصول القادمة من هذا الكتاب .

(١) أنظر كتابنا «الفن الاسلامى فى مصر» ، ج ١ ص ٦٨ — ٧٨

الطراز السلجوقى

أما الطراز السلجوقى فينسب الى السلاجقة وهم قبائل من التركمان الرحّل ، قدموا من إقليم القرغيز فى آسيا الوسطى ، واستقروا فى الهضبة الايرانية . وكان السلاجقة من أتباع المذهب السنى ، وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجرى (منتصف القرن الحادى عشر الميلادى) الاستيلاء على السلطان فى الشرق الأدنى ؛ ولكن امبراطوريتهم الواسعة لم تلبث أن تمزقت ، وآل حكمها الى أسرات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرتهم أو كبار قوادهم (الأتابكة) ، ثم قضى عليها المغول فى القرن السابع الهجرى (بداية القرن الثالث عشر بعد الميلاد) . وقد كان الأمراء السلاجقة يشملون الفنون برعايتهم فى آسيا الصغرى والعراق و إيران ؛ ولكن العنصر التركى الذى ينتمون اليه لم يظهر تأثيره فى العمائر والتحف الفنية فى عصرهم ؛ لأنهم كانوا يستخدمون أبناء البلاد أنفسهم فى الأقاليم الاسلامية المختلفة ، و يشجعونهم بما يكلفونهم به من عمل أو يشترونه من تحف فنية . ومع ذلك كله فقد نشأ تحت رعايتهم طراز قائم بذاته ، امتاز بضخامة العمائر واتساعها ومظهرها القوى ، كما امتاز أيضا باستخدام رسوم الكائنات الحية محوّرة عن الطبيعة ، على النحو الذى امتازت به الفنون الاسلامية عامة . ومن مميزات الطراز السلجوقى ، عدا ذلك ، كثرة استخدام الزخارف المجسمة ولا سيما فى وجهات العمائر .

ولكن الواقع أن أهم الآثار الفنية التى خلفها هذا الطراز السلجوقى تنسب الى آسيا الصغرى وأرمينية و بلاد الجزيرة والشام . ومما يلاحظ

فى العمائر الدينية السلجوقية أنها لم تكن مقصورة فى أغلب الأحيان على المساجد فحسب ؛ بل كثر بناء الأضرحة على شكل أبراج اسطوانية أو ذات أضلاع وأوجه عدة[١] ، أو على شكل عمائر ذات قباب ؛ كما أدخل السلاجقة بناء المدارس لتعليم المذهب السنى . والواقع أن المذهب الشافعى كان له أتباع كثيرون متفرقون فى بعض بقاع إيران ؛ ولكن هذا المذهب السنى لم تكن له صفة رسمية إلا على يد السلاجقة ، ولا سيما الوزير نظام الملك الذى شيد له المدارس الفخمة والذى عرف برعايته للشاعر والفيلسوف الايرانى عمر الخيام . على أن ما شيد فى إيران من تلك المدارس لم يبق منه شىء . وقد كان كله لتدريس المذهب الشافعى ، بينما غلب مذهب ابن حنبل على المدارس التى أسست فى العراق ، ومذهب أبى حنيفة على ما شيد منها فى الموصل وسورية . وقد حدث بعد ذلك أن الخليفة العباسى المستنصر بالله (٦٢٣ — ٦٤٠ ﻫ أى ١٢٢٦ — ١٢٤٢ م) شيد المدرسة التى تنسب اليه فى بغداد ، وجعلها لتدريس المذاهب السنية الأربعة .

وقد كان لبناء المدارس أثر كبير فى تصميم المساجد بعد ذلك ؛ فقد استطاعت إيران أن تجمع بين تصميم المدارس ذات الصحن المستطيل واستخدام القباب فى المساجد ، وانتقل هذا النظام الجديد فى تشييد المساجد الى كثير من الأقطار الاسلامية . وصار[٢] الصحن فى المساجد الجديدة لا يختلف كثيرا عن فناء المدرسة . ولسنا نملك فى هذا المجال أن نتطرق الى

(١) أنظر اللوحات ٦ و ٧ و ٨ (شكل ٧ و ٨ و ٩) .

(٢) راجع الكلام على المدرسة فى مادة « مسجد » بدائرة المعارف الاسلامية (ص ٤٠٢ وما بعدها ، فى الجزء الثالث من النسخة الفرنسية) .

شرح التفاصيـل المعمارية فى أنواع المساجد المختلفة ، ممـا لا يمت لعبقرية الشعب الايرانى وفنونه بصلة كبيرة .

ومما يلاحظ فى العمائر السلجوقية على وجه الاطلاق ما للمدخل من الضخامة وخطورة الشأن . كما تمتاز العمائر السلجوقية المختلفة بتنوع الزخارف فى أبوابها تنوعا تزيده الثروة الزخرفية ظهورا ، و يكسب البناء طابعا خاصا .

وقـد شهد العصر السلجوقى فى إيران تقـدما عظيما فى بنـاء العمائر ذات القباب والأقبية كما نرى فى الجزء الذى بنى على يد السلطان ملكشاه من مسجد الجمعة بمدينة إصفهان (انظر شكل ٥) .

على أن أعظم تجديد أصابته العمائر الايرانية فى القرنين السادس والسابع بعـد الهجرة (الثـانى عشر والثالث عشر بعـد الميلاد) هو تزيين الجدران بالزخارف القاشانية من اللوحات أو الفسيفساء . وعرفت إيران فى المساجد محاريب مسطحة لا تجو يف فيها ؛ ولكن عليها رسوما تمثل محرابا يحف به عمودان بارزان . وكانت هـذه المحاريب تصنع من الجص أو من القاشانى ذى البريق المعدنى . وفى القسم الاسلامى من متاحف برلين محراب من القاشانى (أنظر شكل ٣١) مؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ ميلادية) و يظن أنه كان فى مسجد الميدان بمدينة قاشان .

وقـد شهد العصر السلجوقى فى ميدان الكتابة تجـديدا خطير الشأن ؛ اذ استخدمت الكتابة النسخية المستديرة ، فضلا عن الكتابة الكوفية التى كانت تجمّل بالفروع النباتية وتوصـل حروفها بعضها ببعض فوصلت الى حد كبير من الجمال والثروة الزخرفية . و يختلف تاريخ استخدام الخط النسخى باختلاف

الأقطار الاسلامية ؛ ولكننا نستطيع بوجه عام أن نعتبر القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) عصر الانتقال الى هذا النوع من الكتابة[١] .

كما ذاع استخدام الورق فى العصر السلجوقى ، ولم يعد الرق يستعمل الا فى المناسبات النادرة . وقد أخذ المسلمون صناعة الورق عن الصينيين ، وكان بدء إنتاجه فى سمرقند ، ثم انتشرت صناعته فى سائر الأقاليم الاسلامية[٢] .

وتنسب الى العصر السلجوقى أولى مدارس التصوير فى الاسلام ، وتسمى فى معظم الأحيان مدرسة بغداد أو العراق ؛ ولكنها فى الواقع عربية أكثر منها إيرانية ، وسوف نشير الى ذلك فى الكلام عن التصوير الايرانى عامة ، وحسبنا الآن أن نذكر أن صور تلك المدرسة كانت لا تقل عن الصور الغربية المعاصرة لها فى دقة الألوان ونضارتها ، وقوة الرسم واتزانه ، وأنها كانت متأثرة بأساليب الرسم والتصوير عند أصحاب مذهب مانى فى معابد بلاد التركستان الشرقية وأديرتها . وقد كان مانى ، كما نعرف ، من كبار المصلحين الاجتماعيين فى إيران عاش فى القرن الثالث الميلادى و بشر بمذهب دينى جديد هو مزيج من الزرادشتية ، دين الايرانيين القديم ، والمسيحية . وكان مانى مصورا قديرا ، ولعل تلاميذه كانوا كذلك أيضا ؛ فقد سار هو وأتباعه على

---

(١) أصدر المعهد الشرقى فى جامعة شيكاغو كتابا فيه بيانات عظيمة الشأن عن تطور الخط العربى ، فضلا عن قائمة المصادر التى كتبت فى هذا الموضوع ؛ وعنوان هذا الكتاب :

Nabia Abbott : The Rise of the North Arabic Script and its Kuranic Development, with a Full Description of the Kuran Manuscripts in the Oriental Institute (University of Chicago 1939).

(٢) راجع R. H. Clapperton : Paper, Historical Account of its Making by Hand from the Earliest Times down to the Present Day (Oxford 1934) ص ٥٨ — ٧٠ .

توضيح كتبهم الدينية بالرسوم والصور ، كما نعرف من المصادر التاريخية والأدبية ، ومن الصور التى عثر عليها العالمان الألمانيان فون لوكوك von le Coq وجرينفيدل Grünwedel فى مدينة طرفان من أعمال التركستان الصينية. وقد كانت هذه المدينة بين عامى ١٤٣ و ٢٢٥ بعد الهجرة (٧٦٠ — ٨٤٠ م) عاصمة لدولة الاويغور التركية الجنس والمانوية المذهب . والمعروف أن أمراء السلاجقة وقوادهم كانوا يستخدمون فى بطانتهم كتّابا من أصل اويغورى . وأكبر الظن أن أثرهم فى قيام مدرسة العراق كان أعظم من أثر أتباع الكنيسة المسيحية فى بلاد الشام والجزيرة .

وكذلك كانت صناعة التحف المعدنية زاهرة فى العصر السلجوقى . وكانت مقاطعة خراسان فى طليعة الأقاليم السلجوقية التى امتازت فى هذا الميدان، ولا غرو فانها كانت فى عصر الدولة السامانية (٢٦١ — ٣٨٩ هـ أى ٨٧٤ — ٩٩٩م) مركزا عظيما لانتاج التحف والأوانى من البرونز، وتزينها بالزخارف الايرانية القديمة ذات الطراز الساسانى . ونحن نعرف فى بعض المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة عددا كبيرا من التحف المعدنية لا تزال عليها زخارف من الطرز التى سبقت العصر الاسلامى ؛ ولكن فيها بعض تفاصيل دقيقة تظهر لذوى الخبرة وتدل على أن هذه التحف مصنوعة فى صدر الاسلام ، واحتفظ الفنانون فى صناعتها بالأساليب الفنية الساسانية ، بل احتفظوا عدا ذلك بأشكال التحف والأوانى القديمة . أما فى عصر السلاجقة فقد ذاعت شهرة خراسان بصناعة التحف من النحاس والفضة وتطبيقها (تكفيتها) بالفضة فى القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (الحادى عشر والثانى عشر بعد الميلاد) . وكانت هذه التحف تزين فى أغلب

الأحيان بأشرطة أفقية من الزخارف فيها كتابات نسخية، تنتهى بعض قوائم الحروف فيها برسوم رؤوس آدمية، وفيها رسوم راقصات وفرسان ومناظر طرب وموسيقى وبهلوان وما الى ذلك مما سيأتى الكلام عليه حين نفصل الحديث عن صناعة التحف المعدنية فى الفن الايرانى .

على أن المدينة التى قدر لها أن تصبح أعظم مركز لصناعة التحف المعدنية المنزلة بالفضة والذهب هى مدينة الموصل فى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثانى عشر والثالث عشر بعد الميلاد) . وامتازت منتجاتها بدقة الزخارف المطبقة أى المطعمة، وباستخدام الذهب فى التطبيق أو التكفيت، مما أكسب تلك التحف جمالا وإبداعا عظيمين؛ ولا عجب فقد كانت كراهية اتخاذ الأوانى من المعادن النفيسة سببا فى العمل على تطبيق النحاس والبرونز بزخارف الفضة والذهب .

وقد كان لمدرسة الموصل أكبر الأثر فى تطور صناعة المعادن فى سائر الأقطار الاسلامية؛ فقد رحل منها صناع كثيرون الى القاهرة وحلب وبغداد ودمشق، وأسسوا مدارس جديدة لصناعة التحف المعدنية وتطبيقها بالفضة والذهب فى أسلوب فنى يظهر فيه التأثر بأساليب مدرسة الموصل فى هذا الميدان.

وازدهرت صناعة الخزف فى العصر السلجوقى، وظهرت المهارة التى ورثها صناع الخزف الايرانيون والعراقيون عن العصور القديمة . وأقبل القوم على استخدام القاشانى لتزيين الجدران، والخزف لصناعة الأوانى الجميلة؛ وذاعت شهرة مدينتى الرقة والموصل؛ ولكن الذى يعنينا فى هذا المقام هو مركز ثالث من مراكز إنتاج الخزف فى العصر السلجوقى بل هو أعظمها على الاطلاق.

وتقصد مدينة الرى ، جنوبى طهران . فقد ظلت هذه المدينة حتى القرن السابع الهجرى (النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى) مقر صناعة زاهرة جدًا، وموطنا لانتاج أنواع دقيقة وبديعة من الخزف الذى أكسب إيران فى هذا الميدان شهرة لا تدانيها شهرة الصين فى ذلك العصر، والذى امتاز بتنوع أشكاله وجمالها وإبداع زخارفه واتزانها. والواقع أن أكبر مركز لصناعة الخزف ذى البريق المعدنى كان فى مصر إبان العصر الفاطمى . ثم أصبحت القيادة فى هـذا الميدان لمدينة الرى منـذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) .

وتوصّـل الخزفيون فيها إلى التجديد فى صـناعتهم إبان القرن السادس الهجرى (الثـانى عشر الميلادى) فلم تعدّ منتجاتهم مقصورة على النوع الذى يعرف باسم « جبرى »[1] وينسب معظمــه الى ما بين القرنين الرابع والسادس (العاشر والثانى عشر بعد الميلاد). وهو شعبى يمتاز بزخارفه المحفورة حفرا عميقا على أرضية من الفروع النباتية ، والتى تذكر بعض الشىء بالزخارف الساسانية فى رسومها المكونة من حيوان أو طائر، يكسبه الحفر العميق شيئا من البروز. أجل ، وفّق الخزفيون بمدينة الرى فى القرن السادس (منتصف القرن الثانى عشر الميلادى) الى صـناعة الخزف ذى البريق المعدنى ويسمونه " مينائى " .

(١) فى اللغة الفارسية حرف بعد الكاف ، اسمه «جاف» ؛ ويكتب كافا تزيد خطا أفقيا فوق جزئها العلوى ؛ وينطق جيا بغير تعطيش ، كما ينطق المصريون الجيم ، وكما ينطق حرف g فى الانجليزية go وgive ؛ ولذا آثرنا أن نرسمه جيا . والحق أن كلمة «جبرى» تكتب فى الفارسية « كبرى » مع خط أفق فوق الكاف . وسوف نتبع تلك القاعدة فى كتابة الكلمات الفارسية فى هذا الكتاب ، على الرغم من أن « الجاف » تكتب فى العربية كافا فى معظم الأحيان .

وهو فى أغلب الأحيان آنية — وفى بعض الأحيان لوحات — مدهونة بطلاء أبيض، فوقه رسوم متعددة الألوان من صور آدمية، وفرسان، وأمراء على عروشهم، وحيوانات وطيور، وصور توضح قصصا من الأدب أو التاريخ الايرانى كقصة بهرام جور وخسرو وشيرين، وما الى ذلك من الرسوم الدقيقة التى تشبه رسوم المخطوطات فى المدرسة السلجوقية، والتى كان بعض أجزائها مذهبا . ومن المحتمل أن يكون مصورو المخطوطات قد اشتركوا فى رسم الزخارف على بعض تلك الأوانى الخزفية . بيد أن عددا منها كانت رسومه من الفروع النباتية وليس فيها رسوم آدمية ؛ كما أن بعضها كان طلاؤه أزرق أو أخضر . وثمة نوع كانت زخارفه بارزة ومجسمة . كما سنرى فى الفصل الذى سنعقده للكلام على الخزف الايرانى عامة .

أما صناعة الزجاج وتمويهه بالمينا فقد كان مركزها فى العصر السلجوقى منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) فى أقليم سورية ؛ وكانت زخارفه الدقيقة تشبه زخارف الخزف المصنوع فى الرى والتحف المعدنية المصنوعة فى الموصل .

وقد ازدهرت فى عصر السلاجقة صناعة السجاد التى كانت قبل ذلك فى يد القبائل الرحّل بآسيا الوسطى ؛ ومما يؤسف له أننا لا نعرف اليوم نماذج من هذه الصناعة بايران فى العصر المذكور ؛ فان ما بقى من منتجات تلك الصناعة لا يتجاوز بعض قطع تنسب الى آسيا الصغرى ، وقد كانت فى مسجد علاء الدين بقونية وهى اليوم محفوظة بالمتحف الاسلامى فى استانبول . وألوان هذه القطع من مختلف درجات الأحمر والأزرق ؛ وكانت الأرضية فى ذلك السجاد مزينة بزخارف هندسية مكررة أو برسوم

أشكال صغيرة كثيرة الأضلاع؛ ويحف بالأرضية من الجهات الأربع إطار من رسوم حروف كوفية لا تقرأ .

ولم يكن عصر السلاجقة من العصور الذهبية فى تاريخ الفنون فحسب؛ بل ازدهرت فيـه الثقافة الايرانية الاسلامية فى ميادينها المختلفة ، ولا سيما فى عصر ملكشاه ووزيره نظام الملك، الذى ألف كتاب «سياسة نامه»، وأنشأ المدرسـة النظامية فى بغداد ، وشمل برعايته أعلام المفكرين فى عصره مثل الغزالى وعمر الخيام[1] .

على أن السلاجقة فى آسيا الصغرى أتيح لهم القيام بعمل حازم جليل ، فقد قضوا على الصبغة البيزنطية التى كانت سائدة فى تلك البلاد منذ العصور القديمة وجعـلوها « منطقة نفوذ » إيرانيـة؛ فصارت الثقـافة الايرانيـة والأساليب الفنية الايرانية صاحبة السيادة فى بلاطهم بمدينة قونية ، وظل تأثير الطرز الفنية الايرانيـة عظيما فى العمائر والتحف الفنية التى أنتجتها تركيا منذ عصر السلاجقة حتى عصر الأتراك العثمانيين .

(١) راجع مادة «نظام الملك» فى دائرة المعارف الاسلامية .

الطراز الايرانى التترى

كان المغول أو التترقبائل رحّل من صحراء غوبى ؛ وأفلحوا فى القبض على زمام السلطان فى الصين، ثم انطلقوا بقيادة جنكيز جان يفتحون الاقليم بعد الآخر حتى أقاموا لأنفسهم عاهلية أسيوية عظمى، وامتدّ سلطانهم الى بعض الأقاليم الأوربية حينا من الدهر . وقد شنوا الغارة على بلاد ما وراء النهر وشرق إيران سنة ٦١٨ هـ فخربوا كثيرا من المدن التى مرت جيوشهم بها[١] . واستطاع هولاكو حفيد جنكيزخان أن يفتح بغداد سنة ٦٥٦ هجرية (١٢٥٨م) وأن يقتل المستعصم آخر خلفاء بنى العباس فيقضى على الخلافة العباسية فى العراق قضاءً مبرما، بعد أن كان السلاجقة قد جردوها من كل سلطان دنيوى .

وجدير بنا أن نذكر أن المغول، حين قضوا على دولة ملوك خوارزم فى النصف الأوّل من القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى)، كانوا غرباء عن المدنية الايرانية، ولم يكونوا قد أخذوا من الحضارة بنصيب وافر؛ ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالثقافة الصينية فى الشرق والثقافة الايرانية فى الغرب، فعملوا بعد ذلك على رعاية الفنون والآداب .

وأسس هولاكو فى إيران أسرة حكمتها حتى سنة ٧٣٦هـ (١٣٣٦م) وهى الأسرة الايلخانية، التى تهذب أفرادها وأتباعهم بالحضارة الايرانية، ثم اعتنقوا الاسلام ؛ ولكنهم لم يقطعوا أسباب العلاقة بينهم وبين أقربائهم من المغول

(١) راجع C. D' Ohsson : Histoire des Mongols ؛ و H. H. Howorth : History of the Mongols. ; و Browne : Literary History of Persia

فى الشرق الأقصى، ولذا امتاز عصرهم فى إيران بتأثير الأساليب الفنية الصينية فى فنون إيران .

على أن خلفاء هولاكو لم يفطنوا فى بداية الأمر الى ما فى نمو النظـام الاقطاعى فى إيران من خطر على دولتهم، فدب اليها الانحلال وانقسمت إيران بعد سقوط هـذه الأسرة الى دويلات محلية ، كالدولة المظفرية فى إقليمى فارس وكرمان ، ودولة الكرت فى هراة ، ودولة الجلائريين فى العراق ، وغيرها من الدويلات التى ظلت قائمـة حتى قضى عليهـا تيمورلنك فى نهاية القرن الثـامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى)، حين استقر له الأمر فى بلاد ما وراء النهر، وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيهـا إيران وجزءا من جنوبى الروسيا والهنـد وهزم جيش بايزيد سـلطان الأتراك العثمانيين عنـد أنقرة سنة ٨٠٤ هـ (١٤٠٢ م) .

وبعد وفاة تيمورلنك سنة ٨٠٧ هـ (١٤٠٥م) أفلح ابنه شاه رخ فى الاستيلاء على عرش إيران وبلاد ما وراء النهر، واتخذ مدينة هراة عاصمة له ؛ فازدهرت فيها الفنون والآداب على يده وفى عهد خلفائه، حتى قامت الأسرة الصفوية سـنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) وتطور الفن برعايتها تطورا أدى الى قيام طراز فنى جديد .

ومهما يكن من الأمر فقـد دمر المغول فى فتوحاتهم كثيرا من المدن، وهرب من طريقهم ، الى مصر وغيرها من الأقطار الاسلاميـة ، كثير من الصناع والفنانين؛ ولكن كل هـذه الأحداث كانت عارضة ؛ فان هولاكو وخلفاءه كانوا يشملون رجال الفن بعنايتهم، بل كانوا حين يخربون المـدن يعنون بانقاذ الفنانين وأرباب الصناعات . والواقع أنهم أصابوا قسطا وافرا

من التوفيق فى النهضة بالفنون والصناعات والآداب . أما تيمورلنك فقد كان الخراب يتبع جيوشه أينما حلت ، وكانت قسوته مضرب الأمثال ، ولا سيما أن ضحاياها فى إيران والهند وآسيا الصغرى كانوا مسلمين مثله ؛ ولكنه ، إن كان قد خرّب دهلى وشيراز و بغداد ودمشق ، فقد فعل ذلك لتجميل عاصمته سمرقند التى كان يعمل على أن تصبح عروس الشرق فى المدنية والفنون ؛ بل إنه ذهب الى حد اعتبار الاشتراك فى بناء عمائره فرضا على مهرة البنائين فى الأقاليم المختلفة من دولته ؛ فكان يستقدمهم ، وكانوا يأخذون على عاتقهم تحقيق مشروعاته ، كما كان الأمر فى نظام « الليتورجيا » Leiturgia أو «العمل للشعب» عند الاغريق القدماء ، حين كان الأغنياء أو القادرون على عمل من الأعمال يكلفون بعمله أو بالانفاق عليه فترة من الزمن ، مساهمة منهم فى الخدمة الاجتماعية .

والواقع أن التخريب الذى ينسب الى غارات المغول بولغ فى نتائجه بعض المبالغة ؛ فقد حدث حقيقة أن كسدت صناعة البناء ، وتهدّمت عمائر كثيرة ، وهاجر الصناع والفنانون الى آسيا الصغرى والى مصر كما ذكرنا ، وكما يظهر من قول المؤرخ المصرى تقى الدين المقريزى : " فلما خرب المشرق والعراق بهجوم عساكر التترى منذ كان جنكزخان فى أعوام بضع عشرة وستمائة الى قتل الخليفة المستعصم ببغداد فى صفر سنة ٦٥٦ كثر قدوم المشارقة الى مصر وعمرت حافتى الخليج الكبير وما دار على بركة الفيل وعظمت عمارة الحسينية [١] " .

---

(١) راجع خطط المقريزى ج ١ ص ٣٦٤ — ٣٦٥

ولكن ما فعله المغول وتيمور وخلفـاؤه فى سبيل الفن وتشجيع الفنانين يجعلنا نغض الطرف عما حدث فى حروبهم الأولى من تدمير واضطهاد .

و بعـد فان الطراز الايرانى التترى يمتـاز بأنه مشبع بالأساليب الفنيـة الصينية التى غمرت إيران نفسها وما جاورها من البلدان التى تأثرت بفنونها ، ولا سيما مصر فى العصر الفاطمى[1] .

أما فى العمارة فان بنـاء الأضرحة المشيدة على شكل الأبراج ظل شائعا فى عصر المغول كما كان فى عصر السلاجقـة . و يظهر ذلك جليا فى الضريح المشيد فى مدينة مراغة والذى ينسب لاحدى بنات هولاكو؛ وهو مكوّن من برج مزيّن بفسيفساء من الفخّار المطلى وفوقه هرم ذو قاعدة مثمنة؛ ولكن الأضرحة ذات القباب زادت عظمـة وفخامة ، بازدياد مساحتها وارتفاعها و بكثرة استخدام العقود فيها كما نرى فى ضريح السلطان الجايتو خدابنده فى مدينة سلطانية ، حيث نلاحظ أن المهندس قـد توصل الى زيادة تأثير العلو والارتفاع بأعمدة بناها حول قاعدة القبة كأنها المآذن الممشوقة[2] .

على أن أشهر الأضرحة التى تنسب الى الطراز الايرانى التترى موجودة فى قرافة بسمرقند، دفن فيهـا كثيرون من أفراد الأسرة التيمورية . وأبدع هـذه الأضرحة على الاطلاق هو ضريح تيمورلنك نفسه « جورامير » ، بنى

---

(١) أنظر فى كتابنا « كنوز الفاطميين » (ص ١٦٥ — ١٧٢) ما كتبناه عن تأثير الصين فى الفنون الاسلامية ، وما أشرنا اليه من مصادر ومراجع .

وراجع ما كتبه الأستاذ فييت من الهوامش فى ترجمة كتاب البلدان لليعقوبى ، ولا سيما ص ٤١

(٢) راجع E. Diez : Die Kunst der islamischen Völker ص ٨٢ وما بعدها .

سنة ٨٠٨ ﻫ (١٤٠٥م)؛ ويتكون من قاعة صليبية الشكل فى مثمن تقوم فوقه اسطوانة عليها قبة مضلعة . والاسطوانة مزينة بشريط من الكتابة الكوفية بقوالب الطوب المطلى بالمينا، كالطوب الذى يغطى أضلاع القبة نفسها .
ولا ريب فى أن مظهر هذا الضريح من الخارج ومن الداخل، بما فيه من حنايا ومقرنصات، يبعث فى النفس الرهبة والاعجاب، ويجعله من أروع العمائر الاسلامية على الاطلاق (أنظر شكل ١٤) .

أما المساجد فى الطراز الايرانى المغولى فقد زادت أناقة واتزانا كما يظهر فى مسجد قرامين وفى جامع جوهرشاد بمدينة مشهد . ويمتاز هذا الجامع الأخير بتناسب أجزائه المختلفة . وشاع فى عصر التيموريين بناء المساجد التى تعلوها قبة ضخمة ويؤدى اليها مدخل عال يلفت النظر بعظمته وفخامته . ومن أبدع العمائر التى تنسب الى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) الجامع الأزرق الذى شيد بمدينة تبريز فى منتصف هذا القرن . وكانت فى وسطه قاعة كبرى عليها قبة وحولها قاعات أخرى وفى أحد جوانبها مقبرة مقنطرة أو مقبية . وقد زين هذا المسجد بفسيفساء من الخزف غاية فى الابداع والجمال، وفيها اللون الأزرق الفاتح والأزرق الغامق والأسمر والأخضر الغامق، كما أن فيها بعض الفروع النباتية المذهبة .

وقد عظم شأن المدارس فى العصر التيمورى؛ ولكن لم يطرأ على بنائها فى هذا الطراز تغيير كبير . ومن الأمثلة التى لا تزال باقية فى حالة جيدة مدرسة خرجرد على مقربة من الحدود الأفغانية؛ وقد شيدت سنة ٨٤٩ ﻫ (١٤٤٥ م) . على يد مهندسين معماريين من شيراز؛ وتتكون من صحن مربع تحيط به أربعة إيوانات ذات طابقين وأقبية اسطوانية الشكل وعقود

إيرانية مدببة . ومما يلاحظ فى كثير من تلك المدارس وجود منارة اسطوانية مرتفعة تحف بجانبى المدخل المستطيل الشكل أو المربع ، ويتوسط المدخل عقد إيرانى كبير .

واستخدم البناءون الجص بكثرة فى زخارف العمائر الايرانيـة التترية ولا سيما فى المحاريب ؛ ولكن التجديد الحقيق فى زخارف العمائر التى تنسب الى هذا الطراز انما هو استخدام الخزف والقاشانى المختلف الأنواع . والواقع أن أولئك الفنانين أتيح لهم أن يصـلوا فى الزخرفة بقوالب الآجر وبفسيفساء القرميد والخزف الى غاية الابداع والاتقان ، ولا سيما فى العصر التيمورى الذى ينسب اليه المسجد الأزرق فى تبريز . وقد غلبت هذه التسمية على المسجد المذكور للون القاشانى الذى يغطى جدرانه . ولا ريب فى أن الفسيفساء الخزفية فى هـذا المسجد تبدو كأنهـا رسمت بدقة توازى دقة الفنانين الذين كانوا يشتغلون بزخرفة صفحات الكتب وتذهيبها ، فضلا عن أن هذه الفسيفساء الخزفية المتعددة الألوان تذكر بمـا أولع به القوم فى بلاد ما وراء النهر ، من تعدّد الألوان فى سجاجيدهم .

وعنى الفنانون فى ذلك العصر باستخدام المقرنصات أو الدلايات فى تزيين العمائر عناية تذكر بما اتجه اليه زملاؤهم فى الطراز الأندلسى المغربى ، كما نرى فى قصر الحمراء ؛ حيث أسرف الفنانون فى استخدام المقرنصات إسرافا كاد يؤدّى الى الملل وفقـد البساطة الفنية ؛ بينما أفلح الايرانيون فى استعمال هذه الزخارف بدون مبالغة تفقد عمائرهم الاتزان والاحتشام .

على أن الفنـانين الايرانيين فى عصر المغـول كانت لهم مهارة عظيمـة فى كسوة العمائر بنجوم من القاشانى ، يملأون ما بينها من الفراغ بلوحات

أخرى صليبية الشكل، كما استخدمت المحاريب المصنوعة من القاشانى اللامع ذى البريق المعدنى (انظر شكلى ٣١ و ٣٢) . والظاهر أن مركز صناعة هذا القاشانى كان قد انتقل فى ذلك العصر من مدينة قاشان الى فرامين . أما فى العصر التيمورى فقد انقضى عهد القاشانى ذى البريق المعدنى، واستخدمت لكسوة الجدران تربيعات مختلفة الألوان .

ويظهر تأثير الشرق الأقصى واضحا فى العناصر الزخرفية التى استخدمت فى الطراز الايرانى المغولى، كالحيوانات الخرافية والصور الآدمية ذات السحنة الصينية. واحتفظت بغداد بشهرتها فى كتابة المصاحف بالخط الجميل وتذهيبها، وأصاب الخطاطون فيها توفيقا عظيما فى الخط النسخى الكبير. وكانوا يحددون الحروف بالذهب ويزينون الأرضية بالفروع النباتية الجميلة . وفى نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) انتقلت الزعامة فى هذا الفن الى مدينتى تبريز وسمرقند .

والواقع أن فنون الكتب ازدهرت فى عصر المغول ازدهارا سوف نعرض له فى الصفحات القادمة . وحسبنا أن نذكر الآن أن المصورين كانوا يشتركون أحيانا فى رسم زخارف القاشانى والخزف، وأن الأساليب الفنية الصينية كانت غالبة فى بداية عصر المغول، ثم هضمها الايرانيون وحوروها تحويرا جعلها توافق روحهم الايرانية والاسلامية . وثمة مخطوطات نرى فى بعض صورها تأثير الأساليب الفنية الصينية كما نرى فى البعض الآخر بقاء الأصول الموروثة عن المدرسة السلجوقية . وخير مثال على هذا مخطوط من كتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين يرجع الى سنة ٧١٤ هـ (١٣١٤ م)،

لا يزال جزء منـه محفوظا الآن فى الجمعيـة الأسيوية الملكية بلندن، والجزء الآخر فى مكتبة جامعة أدنبرا .

وشهد الطراز الايرانى المغولى تجديدا فى فن الخط الجميل فابتدع مير على خط «نستعليق» وبلغ هذا الخط غاية الجمال والابداع على يد سلطان على المشهدى، الذى سمّى « سلطان الخطّاطين » وقد توفى سنة ٩١٩ هـ (١٥١٣ م) [١] .

أما صناعة السجاد فليس لدينا ما يشهد بازدهارها فى ذلك العصر اللهم إلا فى بلاد القوقاز التى كانت تنتج أنواعا من السجاد، قوام زخارفه حيوانات خرافية وحقيقية مرسومة بطريقة اصطلاحية ظاهرة . بينما بدأت الأقاليم الايرانية نفسها فى صناعة السجاد ذى الجامة، أى الصرة؛ ولكن هذه الصناعة لم تبلغ عصرها الذهبى إلا فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) .

وطبيعى أن انتشر الحرير الصينى فى إيران على يد المغول؛ وقلد الايرانيون زخارفه أكثر مما كانوا يفعلون قبـل ذلك، فأنتجوا أنواعا جيدة من الديباج كانوا يصدرونها الى البلاد الأجنبية؛ وقد عثر على نماذج منها فى بعض المقابر بمدينـة ڤيرونا Verona الايطالية . وكانت زخارفها من الحيوانات الخرافية والزهور الصينية والكتابات العربية .

على أن هذا الطراز لم يصب نجاحا كبيرا فى صناعة المعادن، بل إن الدقة التى عرفناها فى الطراز السلجوقى عند الفنانين الذين اشتغلوا بتطبيق البرونز والنحاس بالمعادن النفيسة، هذه الدقة اختفت أو كادت، اللهم إلا على السيوف

(١) انظر Huart : Calligraphes et Miniaturistes ص ٣٢١ — ٣٢٢ وراجع كتاب «پيدايش خط وخطاطان» (بالايرانية) تأليف حاجى ميرزا عبد المحمد خان ايرانى، ص ١٥٨ — ٢٦٠ (طبع مصر سنة ١٣٤٥ هـ) .

والخناجر والخوذات . وقد ظهرت فى ذلك العصر الخوذة الناقوسية الشكل التى كانت تلبس فوق العمامة، وكان يتصل بها جزء لوقاية القسم الأعلى من الوجه وفيه فتحتان للعينين . أما السيف المستخدم فى هذا العصر فكان مستقيما ذا نصل عريض، قد طبقت فيه غالبا زخرفة تمثل رسم العراك بين التنين والعنقاء .

وعلى كل حال فاننا نتبين فى العمائر والتحف التى تنسب الى عصر المغول وعصر تيمور وخلفائه ما امتازت به إيران فى الفنون الاسلامية من محافظة على قسط وافر جدا من أساليبها الفنية القديمة، ومن ميل الى رسوم الكائنات الحية والى الزخارف النباتية الرشيقة .

وصفوة القول أن عصر المغول، ولا سيما عصر خلفاء تيمور، كان عصر نهضة عظيمة فى الفنون والآداب، ولعله من الناحية الفنية أقوى العصور فى إيران على الاطلاق .

الطـــراز الصـــفوى

أفلح الشاه اسماعيـل فى أن يستولى على عرش إيران سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) وأن يؤسس الأسرة الصفوية نسبة الى الشيخ صفى الدين أحد الأولياء فى مدينة أردبيل . وهى أولى الأسرات التى أصبح المذهب الشيعى فى عهدها المذهب الرسمى لبلاد إيران . وكان طبيعيا ألا يتركها العثمانيون — وهم أبطال الجنس التركى والمذهب السنى — آمنـة فى أملاكها المتراميـة الأطراف ؛ فقامت بين العثمانيين والايرانيين حروب، انتهت باستيلاء الترك على الجزء الغـربى من أملاك الدولة الصفوية ؛ واضطر الايرانيـون الى أن يقيموا داخل حدودهم الطبيعية، وأن يلتفتوا الى تقاليدهم الوطنية القديمة، فيبعثوا فى البلاد نهضة إيرانية حقة، وصلت بها فى الميدان الثقافى الى الذروة العليا، ولا سيما فى عصر الشاه عباس الأكبر .

ويمتاز الطراز الفنى الذى ازدهر فى إيران على يد الاسرة الصفوية بأن كل الأساليب الفنيـة التى كانت إيران أخذتها عن الشرق الأقصى فى عصر المغول والعصر التيمورى تطورت، وهضمها الذوق الايرانى، فبعدت الشقة بينها وبين أصولها الصينية ؛ كما يمتاز أيضا بزيادة الميل الى قصص الأبطال الايرانيين القـدماء ، وبالاقبال على تصوير هـذه القصص فى المخطوطات وفى غيرها من التحف الفنية ؛ وعنى الفنانون فضلا عن ذلك بدراسة بعض نواحى الطبيعة والحياة اليوميـة ، وتجلى ذلك فى صـورهم وفى الزخارف التى استعملوها .

وقد زاد عدد المراكز الفنية فى إيران . وكانت تبريز عاصمة الأسرة فى البداية، فعمل فيها أعلام الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين، وأثر نشاطهم فى ميادين فنية أخرى، فامتد نفوذهم الى تصميم الفسيفساء الخزفية التى كانت تزين جدران العمائر وقبابها ؛ كما ظهر أيضا فى زخارف المنسوجات بأنواعها المختلفة . ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم الى إصفهان فى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) وعنى بتجميلها، وبنى فيها المساجد والقصور، وأقام الطرق المعبدة؛ فأصبحت هذه المدينة من أزهر مدن الشرق ، وصارت فى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) المحور الذى تدور حوله الحياة الفنية الايرانية، وطغى فيها أسلوب رضا عباسى الذى سيأتى الحديث عنه فى الصفحات القادمة .

وإذا أردنا أن نفهم طبيعة هذا الطراز الصفوى وجب علينا أن نذكر أمرين : الأول نمو العلاقات بين إيران ودول الغرب واتصال الأمراء الصفويين بالاسرات الحاكمة فى أوربا، والثانى بقاء ما كان بين إيران والشرق الأقصى من علاقات فنية قديمة .

على أن خلفاء الشاه عباس لم يلبثوا أن انصرفوا الى الاستبداد والخلاعة فاستطاعت الدولة العثمانية أن تحتل إقليم العراق ، الذى كان من أملاك الصفويين الى سنة ١٠٤٨ هـ (١٦٣٨ م) ، حين استولى السلطان مراد الرابع على بغداد وضم بلاد العراق الى الدولة العثمانية، بعد أن قامت فيه على يد الايرانيين أضرحة فخمة لكبار رجال الشيعة .

وأخذت عوامل الضعف تدب فى الدولة الصفوية ، وقلت عناية امرائها بالفن ورجاله ، فساء نوع المنتجات الفنية وكثر الانتاج بالجملة ،

للأسواق وأصحاب الذوق العادى، ولاسيما الغربيين الذين كانوا يقنعون من تحف الشرق بكل عجيب خارج عن المألوف .

وقد كان الأفغان خاضعين للدولة الصفوية ثم ثاروا عليها فى عهد الشاه حسين، وهزموه سنة ١١٣٥ هـ (١٧٢٢ م) . وسقطت إصفهان فى يدهم ؛ فكان هذا الحادث إيذانا بسقوط الصفويين، وإن كان بعض أمرائهم ظلوا بعد ذلك يحكمون نحو عشر سنين فى إقليم مازندران جنوبى بحر قزوين .

ومن أبدع العمائر التى تنسب الى الطراز الصفوى ضريح وجامع الشيخ صفى الدين بأردبيـل . وقد بدئ تشييده فى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميـلادى) ؛ وتم فى منتصف القرن التالى . ويتكون هـذا الضريح من مدخل ضخم تليـه حديقة مستطيلة توصل الى المبانى التى تحيط بفناء داخلى، يقع الى يساره الجامع القديم . وهو عجيب ومثمن الشكل؛ فيه ستة عشر عمودا من الخشب، وفيه حنيات للنوافذ، ولا محراب له وإنما تقع القبلة فى اتجاه مدخله . والى يمين الفناء ضريح الشيخ صفى الدين وبجواره بهو من الآجر، فى جانبه الأيسر عقد كبير مدبب تعلوه حلية من المقرنصات؛ وفى البهو عدد من النوافذ، فوقها وتحتها زخارف من الفسيفساء الخزفية .

ومن أفخم المساجد الصـفوية مسجد الشاه فى إصفهان ؛ فهو يمتاز بامتـداده وضخامته وجمـال تخطيطه على الرغم من أن إيواناته الثـلاثة غير متصلة، مما يفقد البناء شيئا من الارتباط والتماسك .

أما المدارس فأبدعها مدرسـة مادرشاه وقد شـيدت فى بداية القرن الثانى عشر الهجرى (نحو سنة ١٧٠٠ م) وتمتاز بإيواناتها العظيمة فى طابقين، وبالقاعة ذات القبة الكبرى فى إيوان القبلة (انظر شكل ٢٦) .

وقد أقيمت أضرحة عظيمة لأئمة الشيعة وكبار رجالاتهم فى العراق ، ولا سيما فى كربلاء وسامرا والنجف ، وكانت تمتاز بقبابها البصلية الشكل ومناراتها الاسطوانية المرتفعة .

وكانت العمائر الدينية فى العصر الصفوى تحلى بالفسيفساء الخزفية ذات الألوان الجميلة ورسوم الزهور والفروع النباتية البديعة ، مما أكسبها طابعا خاصا تجلى فيه ما للايرانيين من ذوق جميل ، وغرام بالفن ، ودراية بما للألوان الهادئة المنسجمة من سحر وجاذبية .

على أن الطراز الصفوى عنى على الخصوص بالقصور وبتخطيط المدن وتشييد المرافق العامة ، كما يتجلى فى إصفهان التى عمل الشاه عباس الأكبر وخلفاؤه على تجيلها بالعمائر الجميلة التى تحيط بميدانها المتوسط «ميدان شاه» ، فضلا عن الحدائق والأشجار المغروسة فى الطرقات الطويلة المعبدة ، مما جعل تلك المدينة آية فى الحسن والنظام كما يظهر من وصف الرحالة الفرنسى جان شاردان Jean Chardin (١٦٤٣ — ١٧١٣) الذى زارها فى عصرها الذهبى ، وأعجب بقصورها الأنيقة المشيدة فى الحدائق الغناء ذات الفسقيات الجميلة ، وما الى ذلك مما امتازت به إيران ، وكان الشعر الايرانى خير مرآة له .

ولم يعن الصفويون بتشييد القصور فحسب — كقصر چهل ستون وهشت بهشت وآينه خانه — بل عنوا أيضا بتشييد الأسواق والخانات فى المدن الكبيرة والطرقات التجارية الرئيسية . والواقع أن معظم العمائر الايرانية فى العصر الصفوى من مساجد وأضرحة ومدارس وخانات وأسواق وقصور ، تشترك فى طابعها الفنى العام وتمتاز بما فيها من الاتزان وجمال النسب .

أما جدران القصور الصفوية فكانت تكسى بتربيعات القاشانى المحلاة بأجزاء من موضوعات زخرفية، تكوّن فى مجموعها صورا وثيقة الصلة بالصور التى كان ينتجها أعلام المصورين فى ذلك العصر؛ كما كانت الأسقف والجدران تزين بالتطعيم أو النقوش على «اللاكيه» .

وسوف نرى عند الكلام عن فنون الكتّاب أنها وصلت الى أوج عزها فى بداية العصر الصفوى فأصبحت إيرانيـة لحما ودما . وذاع صيت تبريز فى إنتاج المصاحف الفنية الفاخرة وتذهيب صفحاتها الأولى والأخيرة فضلا عن رؤوس السـور وعلامات الأجزاء والأحزاب ؛ وزاد إنتاج المخطوطات الجميلة من الشاهنامه ودواوين الشعراء ولاسيما نظامى وجامى وسعدى؛ وكان المذهبون يصيبون أبعد حدود التوفيق فى دقة مزج الألوان وإتقان الرسوم الهندسية والفروع النباتية إتقانا يبدو فيـه التوازن والتماثل ولا يترك زيادة لمستزيد؛ ولا يظهر إتقان هذه الرسوم فى المخطوطات فحسب؛ بل إننا نراه فى تربيعات القاشانى على الجدران والقباب . أما المجلدون فقد أتقنوا إنتاج الجلود المذهبة ذات الطبقات والمناطق المختلفة البروز .

وكان المصور العظيم « بهزاد » حلقة الانتقال من الأسلوب التيمورى فى النقش والتصوير الى الأسلوب الايرانى البحت فى عصر الدولة الصفوية؛ ونبغ كثير من تلاميـذه . وبدأت عادة تأليف المرقّعات لجمع الصـور المستقلة ونماذج الخطوط المنسوبة الى أعلام الخطاطين والمصورين.ثم ظهر المصور رضا عباسى، وتبعه كثيرون من الفنانين باصفهان وغيرها من البلدان الايرانية فى رسم السيدات والغلمان ذوى القدود الممشوقة .

والواقع أن ازدهار فن النقش والتصوير كان له صداه فى سائر ميادين الطراز الصفوى ، فامتـد نفوذ المصورين الى رسوم السجاد والمنسوجات

والخزف فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) .

وسوف يأتى الكلام عن هذه الآثار الفنية النفيسة التى تعد من بدائع الفن الايرانى فى عصوره المختلفة ، فنرى السجاجيد الثمينة ذات الألوان الغنية، والرسوم المختلفة الوثيقة الصلة بزخارف جلود الكتب ؛ كما نرى المنسوجات ذات الزخارف التى تشبه رسوم المخطوطات وتعبر عن غرام الايرانيين بالحدائق وبالقصص المستمدة من تاريخهم الوطنى .

ومما يمتاز به الطراز الصفوى فى ميدان الأسلحة استخدام السيوف المقوسة عوضا عن السيوف المستقيمة العريضة التى استخدمت فى عصر التيموريين، فضلا عن الخناجر الصفوية التى ذاع صيتها فى أنحاء العالم الاسلامى بجمال زخارفها النباتية والحيوانية .



على أننا نود أن نتحدث عن بعض ميادين الطرز الايرانية كوحدة قائمة بذاتها، ليتسنى لغير الاخصائيين من القراء أن يقفوا على بدائع ما أنتجه الايرانيون فى العمارة وفنون الكتاب والخزف والسجاد وغير ذلك ، وليمكنهم أن يروا الطابع العام الذى يميز هذه الآثار الفنية عن غيرها فى سائر الأقطار الاسلامية .

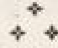
وسوف يتاح لنا فى الصفحات التالية أن نعرض ، بشىء يسير من التفصيل ، بعض ما أجملناه فى هذه المقدمة عن الطرز الفنية المختلفة التى ازدهرت فى الهضبة الايرانية وفى بعض الأقاليم التى خضعت للايرانيين من الوجهة السياسية أو الثقافية .

العمارة

اذا تذكرنا أن الفن هو تعبير الانسان عن إحساسه الروحى، وترجمة خياله وعاطفته، عرفنا أن الذى يعنينا من العمارة فى تاريخ الفن ليس ما يقوم فيها على العلوم الرياضية، وانما المظاهر التى لا نستطيع شرحها أو تفسيرها بالاستنباط أو بالأدلة الميكانيكية والعلمية . ولعل هذا أكبر الفرق بين ما يعنى به المهندس فى دراسة العمارة وما يعنى به مؤرخ الفن .

والمعروف أن فن العمارة عند الغربيين له منزلة عالية . وهم يفرقون بين الفنون الجميلة وبين الفنون التطبيقية والزخرفية، فيسمون الأخيرة فى بعض الأحيان الفنون الفرعية[1] Minor Arts ؛ لأنهم يذهبون الى أن المصور أو المثّال فى درجة أرقى من الصانع الفنان . وهذا صحيح بالنسبة للفنون الغربية؛ ولكن الطرز الفنية الاسلامية كلها ليس فيها الا العمارة من ناحية، ثم هذه الفنون الزخرفية، التى يسمونها فرعية، من ناحية أخرى؛ لأن الفن الاسلامى لم يعرف المثّالين؛ كما أن نقش اللوحات الفنية لم يكن من طبيعته، ولم ينبغ فيه أمثال رفائيل وروبنز ورمبران ؛ فليس فى الاسلام فن رئيسى وفنون فرعية ؛ وانما تسود الزخارف فى الآثار الفنية الاسلامية من عمائر وتحف ؛ بل إن الصناع الفنانين فى الاسلام كانوا أكبر عون للمعماريين فى تزيين مبانيهم . ولذا فان أفضل تقسيم للفنون الاسلامية عامة هو تقسيمها الى عمارة والى فنون زخرفية أو صناعية .

(١) أنظر الحاشية رقم ١ فى صفحة ١٠ من كتابنا « كنوز الفاطميين » .



وإذا أردنا أن نتبين مميزات العمارة الإيرانيــة بوجه عام وبدون أن ننفذ الى التفاصيل التى لا تهم غير الاخصائيين، وجب علينا أن نعرف المواد التى استخدموها ، وأن نتبين أنواع العمائر التى شيدوها ، والعناصر المعمارية التى ابتدعوها أو نبغوا فى استخدامها، ثم الأساليب الزخرفية التى اتخذوها لتزيين مبانيهــم .

والمعروف مما كتبه الجغرافيون فى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) وما بعده أن إيران كانت عامرة بالمدن الكبيرة، وأن هذه المدن كانت غنية بالعمائر العظيمــة ، ولكن الواقع أن العمائر الايرانيــة التى ترجع الى العصــور الاسلامية القديمة لم يبق منها شىء كثير. ومع ذلك فاننا — بفضل الآثار التى لا تزال باقيــة ، والانقاض التى كشفها المنقبون عن الآثار — نستطيع أن نستنبط من الحقائق ما نقف منه على تأثير العمارة الايرانية الساسانية على العمارة فى الأقطار الاسلامية عامة وفى إيران خاصة؛ كما نستطيع أن نتبين خواص العمارة الايرانية، وما كان لها فى العمارة الاسلامية من شأن عظيم .

ويمكننا، بوجه عام، أن نقسم تاريخ العمارة الايرانية الى أربع مراحل كبيرة : الأولى من الفتح الاسلامى الى نهـاية القرن الرابع الهجرى (بداية الحـادى عشر الميلادى) ، والثانيــة من بداية القرن الخامس حتى السابع (الثالث عشر الميلادى) ، والثـالثة فى القرن الثامن (الرابع عشر الميلادى)، والرابعة من القرن التاسع الى الحادى عشر (الخامس عشر الى السابع عشر بعد الميلاد) .

ففى المرحلة الأولى تطوّرت الأساليب الساسانيـة تطوّرا بطيئا . ولم يبق لنا من عمائر هذه المرحلة إلا أطلال غير ظاهرة، فلا بدّ من الاعتماد على ما كتبه الجغرافيون والمؤرخون العرب عن المساجد الأولى فى إيران والعراق.

أمّا المرحلة الثانيـة فلا تزال بعض عمائرها قائمـة، ومؤرّخة أو يمكن تاريخها ؛ ولا سيما المدارس والمنارات والأضرحة البرجية الشكل . وجلها فى وسط إيران وشماليها الشرقى .

وقـد خلفت المرحلة الثالثـة عددا وافرا من العمائر التى امتاز معظمها بالعظمة و إبداع النسب وحسن التخطيط والعمل على بلوغ الكمال والاتقان .

أمّا المرحلة الأخيرة فقد بلغت فيها العمارة الايرانيـة عصرها الذهبى على يد تيمور وخلفائه ، ثم برعاية بعض ملوك الأسرة الصفوية ، فشيدت العمائر الفخمة من مساجد وأضرحة وخانات وأسواق وقناطر وقصور .

مـــواد البـــناء

استخدم الايرانيون الطوب والحجر والخشب . وكان استخدام الطوب أعم، لأن نقل الحجر من المحاجر كان يتطلب نفقات طائلة؛ ولكنهم لم يكونوا مضطرين الى ذلك مثـل أهل العراق، الذين لم يكن لهم بد من استـخدام الآجر، لقلة الخشب والحجر؛ بينما كان الحجر والخشب موجودين فى إيران، فشيد الايرانيون فى العصور القديمة بعض العمائر الحجرية، كما شيدوا فى العصر الإسلامى بعض الأبنية من الحجر، تحدّث المؤرّخون والجغرافيون عنها، ولا تزال أنقاض بعضها قائمة الى اليوم .

واستعمل الايرانيون الجص والقـاشانى فى زخرفة عمائرهم ، كما سنرى فى الصفحات التاليـة وفضلا عن ذلك استعملوا الطوب نفسه فى الزخرفة ؛

فكانوا ينشئون منه الأشكال الهندسية وأشرطة الكتابات وما الى ذلك من الرسوم لتزيين العمائر والمآذن .

ولعل استخدام الطوب والأحجار الصغيرة فى العمارة الايرانية منذ العصور الأولى هو الذى صرف البنائين عن تزيين العمائر بالحليات المعمارية المجسمة التى نرى مثلها فى العمارة القوطية مثلا، والتى لايمكن إتقانها الا بنحتها فى الأحجار الكبيرة نحتا دقيقا . وفضلا عن ذلك فان قلة النفقات شجعت المعماريين الايرانيين على كثرة تشييد المبانى ومهدت لهم طريق التجارب والابداع فيها، مما لا يتيسر تماما فى العمائر الحجرية ذات النفقات الطائلة .

وامتازت بعض البلدان الايرانية — ولا سيما شيراز و إصفهان باستخدام السقوف الخشبية القائمة على الأعمدة ، كما أن بعض المساجد القديمة كان فيها أعمدة من الخشب ؛ وشيّد الايرانيون بعض القباب الخشبية الكبيرة، ولا سيما فى قزوين ونيسابور .

تخطيط العمائر وزخرفتها

تأثر تصميم العمائر الايرانية فى الاسلام ببعض الأساليب المعمارية التى ورثها الايرانيون عن الفنون القديمة التى ازدهرت فى الهضبة الايرانية وفى بلاد الجزيرة، كالبهو ذى الأعمدة الرفيعة والمدخل ذى العقد الكبير ؛ كما اختلف تصميم العمائر فى بعض المقاطعات الايرانية عنه فى البعض الآخر ، بحسب التقاليد المحلية والأحوال الجوية ؛ فكان أهل الشمال ، مثلا ، بما فيه من البرد القارس يميلون الى المساجد المسقوفة المغلقة ، بينما أقبل أهل الجنوب على تشييد المساجد ذات الصحن والأبهاء المكشوفة .

ولكن تصميم المبانى الاسلامية الايرانية كان بسيطا الى حد كبير، وكان المعماريون يعوضون هـذه البساطة بالعناية بالزخارف، وبالانتفاع بنضارة الألوان فى الكسوات الخزفية . والواقع أننا نرى تباينا عظيما بين ما فى العمائر الايرانية من بساطة المظهر الخارجى وما ينبعث فى داخلها من سحر جذاب وثروة زخرفية عجيبة .

ومما يزيد زخارف العمائر الايرانية الاسلامية فخامة ما فى رسومها من تعادل وتناسب، ومن ذوق سليم، أدركها المعماريون بتقسيم الجدران الى إطارات أو حشوات كبيرة أى " بانوهات " تناسب السطح وتخفف السأم الذى قد يبعثه التكرار المعروف فى الطرز الاسلامية عامة .

والحق أن العمارة الاسلاميـة فى إيران لا تمتاز بتنوع عناصرها المعمارية بقدر ما تمتاز بالذوق السليم، والوضوح، مع الدقة والنسب الصحيحة المتزنة فى جمع تلك العناصر والتأليف بينها .

أنواع العمائر الايرانية فى الاسلام

شـيد الايرانيون فى العصر الاسـلامى كثيرا من المسـاجد والأضرحة والمدارس والأسواق والخانات فضلا عن القصور الجميلة .

أما المساجد فقد كان أقدمها ذا إيوانات فيها أعمدة أو أكتاف . وكان استخدام الأعمدة الخشبية فى بعض الأحيان سببا فى سرعة تهدم المساجد؛ ولكن استعمال الأعمدة الحجرية أو المصنوعة من الطوب أصبح شائعا منـذ القرن الثالث الهجرى . ولم تكن هذه المساجد الايرانية الأولى تختلف كثيرا عن سائر المساجد فى العالم الاسلامى فى ذلك الوقت .

على أن أبين العناصر الإيرانية البحتة فى عمارة المساجد ترى فى أبنية المدارس ؛ وهى كليات دينية تشبه المساجد فى تصميمها ؛ وقد نشأت فى إيران على يد السلاجقة، الذين اتخذوها – كما اتخذها المغول والتيمو ريون من بعدهم – أداة لنشر تعاليم المذهب السنى . أما تخطيطها، فقوامه صحن مكشوف، تطل عليه قاعات ذات قباب، و يتكوّن من كل منها إيوان فى وسط كل وجهة من الوجهات الأربع التى تشرف على الصحن، وتحف بالإيوانات قاعات ، فى طابقين، يسكنها الأساتذة والطلبة. وأقدم المدارس التى لاتزال قائمة فى إيران مدرسة على مقربة من المسجد الجامع فى إصفهان، وترجع إلى منتصف القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) والواقع أن أعظم الجوامع الايرانية خليط فى تصميمها بين المدرسة والمسجد ذى الايوانات والأعمدة أو الأكتاف؛ وتمتاز بأن إيوان القبلة فيها كبير يتخذ للصلاة؛ وعلى جانبيه قاعات ذات قبوات و يمكن الوصول اليها من الصحن، وفوق هذا الايوان قبة كبيرة .

وتتجلى طبيعة الشعب الايرانى وحبه للحدائق والمياه الجارية فيما تراه من وجود فسقية فى صحن المسجد تحف بها الشجيرات والزهور .

وكانت الأضرحة فى إيران أعم منها فى سائر الأقطار الاسلامية ؛ ولا غرو فقد كان الايرانيون يعظمون أولياء الله و يعنون بذكراهم . وكانت الأضرحة أبنية مربعة وذات قبة تشيد للأولياء والصالحين ؛ مما يكسبها طابعا دينيا؛ بينما كان الأمراء والأميرات يدفنون فى مقابر على شكل أبراج .

أما الأضرحة ذات القباب فلعل المعماريين تأثروا فى بنائها بالعمارة الهللينيّة والمسيحية الشرقية، كما أخذ الأمو يون قبة الصخرة فى بيت المقدس،

والعباسيون القبــة التى لا تزال قائمة فى سامرا والتى يظن أنها مدفن الخلفاء العباسيين المنتصر والمعتز والمقتدر[١]. ومن أقدم هذه الأضرحة الايرانية ضريح اسماعيل بن أحمد السامانى (∆[٢] ٢٩٥ هـ أى ٩٠٧ م) ، وضريح الســلطان سنجر السلجوق (∆ ٥٥٢ هـ أى ١١٥٧ م) .

وكانت مقابر أفراد الأسرات الحاكمة أبراجا اسطوانية فى معظم الأحيان، ولهـا سقف مخروطى الشـكل، ممـا يثبت العلاقة الوثيقة بينها و بين خيام الأمراء عند القبائل الرحّل بآسيا الوسطى . وكانت بعض هذه الأبراج ذات جدران مضلعة فتصبح نجمية الشكل، كما فى أبراج دماوند والرى وقرامين .

وعنى الايرانيون بتشييد الخانات الضخمة لمأوى المسافرين والقوافل. وكان أبدع ما فى عمائر الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والعقود الشاهقة، مما يكسبها العظمة والفخامة .

بينما كانت الأسواق فى إيران — كما فى سائر الأقطار الاسلاميـــة — طرقات ذات حوانيت صغيرة، ولكنها امتازت بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة كما نرى فى السوق الشاهانى بمدينة إصفهان .

أما القصور فقــد كانت مظهرا من العبقرية الفنية الايرانيـــة ؛ ولكننا لا نكاد نعرف عنها شيئا قبل القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)

---

(١) أنظـر Herzfeld : Archaeologische Reise im Euphrat und Tigrisgebiet ج ١ ص ٨٣ — ٨٦

(٢) ∆ علامة يراد استخدامها بين الاسم والتاريخ لتـدل على الوفاة ، وذلك عوضا عن علامة الصليب التى يستخدمها الغربيون قبـل تاريخ الوفاة، والتى ربمـا كان فى استعمالها للمسلمين بعض الحرج . راجع كتاب مباحث عربية للدكتور بشر فارس ص ١٨

على الرغم من أنقاض قصر السلطان الب أرسلان التى عثر عليها فى نيسابور وأنقاض القصور الأخرى التى كشفت فى ساوه والرى . وفى العصر الصفوى كانت القصور صغيرة الحجم وكان كل ملك أو أمير يملك عددا كبيرا منها .
وقد وصف الأوربيون الذين زاروا إيران فى ذلك العصر ما شاهدوه من قصور، فأطنبوا فى ذكر مافيها من أدلة الترف والنعيم وحسن الذوق. وذكروا سقوفها الدقيقة، واللوحات المصورة على جدرانها، والأثاث الفاخر فى قاعاتها، وأشاروا الى القاعات التى كانت تهيأ فى جدرانها طاقات لوضع الأوانى الخزفية الجميلة، على نحو القاعة المشهورة فى ضريح الشيخ صفى الدين بأردبيل .

والمعروف أن أعلام المصورين بين القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) كانوا يستخدمون أحيانا فى زخرفة جدران القصور وسقوفها بالصور والرسوم؛ وفضلا عن ذلك فقد استعملت المرايا والمنسوجات النفيسة فى تزيين الجدران . وصنعت النوافذ الصغيرة من الخشب أو المعدن، وزينت بالرسوم الهندسية وملئت بالخزف أو الجص والزجاج. أما الأبواب فقد بالغ الفنانون فى زخرفتها بالرسوم على "اللاكيه".

وكانت جدران القصور فى القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) تزين بلوحات زيتية كبيرة تغطى الاطارات أو "البانوهات" التى تناسبها على الجدران . وكانت الأساليب الفنية فى نقش هذه اللوحات تشهد بتأثرها بالأساليب الفنية الغربية . ويظن بعض مؤرخى الفنون أنها كانت بريشة فنانين غربيين من ذوى المواهب العادية نزحوا الى إيران ليظهروا فيها بدلا من العيش فى بلادهم وتحمل منافسة ليسوا أهلا لها ؛ ولكن هذا القول مردود الى حدّ كبير بوجود امضاءات مصوّرين إيرانيين على بعض

هذه اللوحات . وخير الأمثلة لذلك عشر لوحات نفيسة فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم بالقاهرة، كانت تزين جدران بعض القصور الايرانيـة . وهى بالزيت ومساحة كل منها ١٨٥ × ٢٦٠ سنتمترا أو أكثر بقليل . وبعضها مؤرخ سنة ١١٤٠ هجرية (١٧٢٨ ميلادية) وعليه إمضاء المصور زين العابدين . وموضوعاتها مختلفة ؛ فعلى اثنتين منها رسـوم أشخاص لعلهم من الأمراء والأميرات . وعلى الأخرى رسـوم فسقيات أو مناظر فواكه وزهور[١] . وهذه التحف الفنية الثمينة بديعة على الرغم من تأثرها بالفن الغربى . والواقع أن الفنان احتفظ فيها بالروح الايرانية، وأثبت أن العبقرية الايرانية فى التصوير لم تكن وقفا على توضيح الكتب بالرسوم الصغيرة التى سيأتى شرحها فى الصفحات التالية .

العقد الايرانى المدبب

عرفت العمارة الايرانيـة القديمة العقود نصف الدائرة والعقود المدببـة والعقود البيضاوية . وفى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ذاع استخدام العقـد المدبب، الذى أصبح من ميزات العمارة الاسلامية، ونقلته عنها بعض الاقاليم الغربية . وسرعان ما عم استعمال العقد المدبب فى كل العمائر الايرانية وصار ينسب الى إيران، حيث كان ارتفاعه يبلغ فى بعض وجهات مساجدها زهاء عشرين مترا . وكانت العقود الفخمة تكسب المبانى الايرانية سحرا وجلالا عظيمين ، وفى وجهات المسـاجد كانت القبوات والمقرنصات تزين باطن العقـد وتعلو المدخل الصغير الذى يوصل الى داخل المسجد . ولعل أبدع أمثلة العقد الايرانى المدبب ما نراه فى مسجد شاه باصفهان .

(١) انظر الأشكال ٥٥ و ٥٦ و ٥٧

القبوات

استخدم المعماريون الساسانيون القبوات نصف الاسطوانية فى التغطية. ونبغ الايرانيون المسلمون فى بناء القبوات العظيمة، ولاسيما فى عمائر الأسواق كالسوق الشاهانى فى إصفهان، وفى بعض المساجد كمسجد شاه والمسجد الجامع فى إصفهان أيضا. ولعل البناء باللبن كان عاملا كبيرا فى إتقان القبوات على اختلاف أنواعها.

القباب (١)

والمعروف أن القباب كانت تبنى فوق معابد النار فى إيران، قبل العصر الاسلامى، ولا تزال أطلال بعض العمائر الايرانية الساسانية قائمة، ويمكن بوساطتها تصور أحجام القباب التى كانت تعلوها والتى أفلح المعماريون الايرانيون فى إقامتها على قاعدة مربعة، فسبقوا بذلك روما التى لم تتقن فى هذا الميدان الا إقامة القباب على دائرة من الأعمدة أو على قاعدة اسطوانية مستديرة. وقد استخدم المعماريون الايرانيون للوصول الى هذا الغرض الدلايات أو المقرنصات، لتنهيض الأركان بالتدريج حتى تصل الى مستوى استدارة القبة.

وامتازت القباب الايرانية بارتفاعها ودقة نسبها وجمال استدارتها؛ وكانت فى أكثر الأحيان بصلية الشكل، وذات ألوان سحرية جذابة بفضل كسوتها بتربيعات القاشانى.

المآذن

كانت أغلب المآذن الايرانية اسطوانية، وذات زخارف هندسية فى الطوب، أو ذات كسوة من القاشانى؛ وفى أعلاها ردهة تقوم على دلايات

(١) انظر مادة «قبة» فى الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الاسلامية.

أو مقرنصات وتكسب المأذنة شـكل الفنار . وقـد أصبح لمعظم المساجد منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) مأذنتان تحفان بالمدخل وتختفى قاعدة كل منهما خلفه، اللهـم الا فى بعض المساجد مثـل جوهر شاد، فانهما ظاهرتان وتزيدان المدخل ضخامة وارتفاعا .

والظاهر أن الايرانيين اختاروا هـذا الضرب من المآذن متأثرين بالأعمـدة التى كانت تقام لعبادة الشـمس منذ العصور القديمة فى الهضـبة الايرانيـة ، و ببعض الأبراج الهنـدية القديمة ؛ ومهما يكن من الأمر فان هـذه المآذن الايرانية تختلف عن سائر المآذن التى بناها المسلمون فى الشام ومصر وشمالى افريقية، فى أنها لا طبقات لهـا ولا نوافذ . فالمأذنة الايرانية بنـاء شاهق مبنى لذاته، وليس لتهيأ فيه سلالم تقود الى ردهات أو دورات يسير فيهـا المؤذن . وفضـلا عن ذلك فان المنارة الايرانيـة الاسطوانيـة الشكل والشاهقـة الارتفاع قد عم اسـتعمالها فى إيران منذ القرن السادس الهجرى (الثـانى عشر الميلادى)، بينما ظلت المآذن فى القسم الغربى من العالم الاسلامى موكولة الى ذوق الأفراد فلم يتقيدوا فى أغلب الأحيان بضرب معين منها .

والواقع أن المآذن الايرانية لم تكن تستخدم فى الأذان، بسبب ارتفاعها العظيم ، وانمـا كان المؤذن يؤدى مهمته فوق سطح المسـجد . وقد كتب بعض العلماء أن هذه المنارات الاسطوانية الممشوقة يخالها الناظر من بعيـد « مدخنات » مصنع من المصانع . وطبيعى أن فى هذا التشبيه شيئا من الغلو والمبالغة[١] .

---

(١) راجع مادة «منارة» فى الجزء الثالث من دائرة المعارف الاسلامية .

المقرنصات[1]

المقرنصات أو الدلايات حليات معمارية تشبه خلايا النحل وترى فى العمائر مدلاة فى طبقات مصفوفة فوق بعضها وتستعمل للزخرفة المعمارية، أو للتدرج من شكل الى آخر، ولا سيما من السطح المربع الى سطح دائرى تقوم عليه القباب، كما تقوم فى بعض الأحيان مقام «الكوابيل»، حين تتخذ أسفل دورات المؤذن فى المنارات . وأكثر ما استخدمها المعماريون الايرانيون فى وجهات العمائر، ولكنهم وفقوا فى جعلها لاتثقل البناء أو تطغى على أصوله .

الحليات المعمارية المجسمة

سنرى أن المعماريين الايرانيين فى الاسلام اتخذوا الزخارف المسطحة من القاشانى لتزيين عمائرهم . والواقع أنهم تجنبوا الحليات المعمارية المجسمة مما ناءت تحته العمائر الأوربية والهندية . وقد كان تزيين الجدران بهذه الزخارف المسطحة التى لا ظل لها أكبر عامل فى الوضوح والبساطة، والهدوء والاتزان، وما الى ذلك من الصفات التى تتجلى فى العمائر الايرانية، فتكسبها الجمال مع الاعتدال . وحسبنا أن نوازن بينها وبين المبانى الهندية فى العصر الاسلامى لنتبين الفرق الشاسع؛ فاننا نجد جدران العمائر الهندية مثقلة بالزخارف المعمارية البارزة والمجسمة، مما يسلب البناء مظهر البساطة، ويكسب هيأته العامة شيئا من التعقيد والاضطراب .

الزخارف الجصية

أتقن الايرانيون استخدام الجص فى الزخرفة منذ العصر الساسانى كما نرى من الزخارف الجصية، التى كشفتها البعثة الألمانية فى أطلال المدائن

(١) أنظر مادة «مقرنص» فى الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الاسلامية .

(اكتيسيفون)، والمحفوظة الآن فى القسم الاسـلامى من متاحف برلين، وكما تشهد بذلك أيضا الزخارف الجصـية، التى عثر عليهـا بجوار ڤرامين، والمحفوظة الآن فى متحف بنسلفانيا بالولايات المتحدة [(١)].

وقد أبدع المعماريون فى استخدام الجص فى العصر الاسلامى. وخيرمثال لذلك الزخارف الجصية الدقيقة فى عقود جامع نايين ومحرابه وهو أقدم المساجد الايرانية التى لا تزال قائمة. ويقع فى بقعة هادئة بين مدينتى يزد وإصفهان. وزخارفه الجصية الدقيقة ترجع كالبناء نفسه الى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى)، وتتكوّن من رسوم نباتية وهندسية تذكر بالزخارف العباسية التى عثر عليها فى أطلال سامرا، ولكنها تمتاز عنها بأفاريز الكتابة الجميلة [(٢)].

وقد وصلتنا زخارف جصية إيرانية من عصر السلاجقة تمثل أشكالا آدمية وحيوانية، ذات قيمة فنية عظيمة [(٣)].

وممـا عثر عليـه المنقبون عن الآثار فى ساوه والرى نماذج من الزخارف الجصية الملونة الجميلة، على أحدها منظر أمير جالس وحوله أتباعه، وفيهـا شريط من الكتابة باسم السلطان السلجوقى طغرل الثانى [(٤)].

---

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٣٠٥ وما بعدها.

(٢) انظر شكل ١ و ٢

(٣) راجع F. Sarre: Figuerliche persische Stuckplastik in der islamischen Kunstabteilung فى ص ١٨١ وما بعدها من العـدد ٣٥ (١٩١٤) فى التقارير الرسمية عن المجموعات الأثرية الملكية الألمانية (Amtliche Berichte aus der Koeniglichen Kunstsammlungen).

(٤) أنظر G. Wiet: L'Exposition d'art Persan à Londres فى مجلة Syria، السنة ١٣ (١٩٣٢) ص ٧١ — ٧٢

على أن أبدع الزخارف الجصية فى العمائر الايرانية الاسلامية ترجع الى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) حين كانت المحاريب فى كثير من المساجد تصنع من الجص ذى الزخارف الدقيقة التى تزيدها العناصر الكتابية بهجة ورونقا .

ومن أعظم هذه المحاريب شأنا محراب الجايتو من المسجد الجامع باصفهان . وهو مؤرخ من سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) وعليه اسم صانعه «بدر» .

وكان الفنانون الايرانيون يحفرون الرسوم فى الجص ولا يطبعونها بالقوالب ، كما كان يفعل الصناع فى الأندلس وفى بعض الأنحاء الاسلامية الأخرى ؛ ولذا خلت الزخارف الجصية الايرانية من الروح الآلية المملة ، التى تسود الزخارف المطبوعة فى أكثر الأحيان .

أما الموضوعات الزخرفية التى اتخذت فى الجص فمختلفة الأنواع ؛ بعضها وريقات وفروع نباتية ؛ وبعضها رسوم هندسية صغيرة مثل المثلث والمثمن والنجمة والمعين والدائرة الصغيرة ؛ وبعضها أشرطة من الكتابة الكوفية . ومن أغنى العمائر الايرانية بالرسوم الجصية مسجد حيدريه فى قزوين ، وضريح علويان فى همذان ، والمسجد الجامع باصفهان ، وضريح على بن جعفر فى مدينة قم .

وقد وصل الصناع الفنانون فى إيران بين القرنين العاشر والثانى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والثامن عشر بعد الميلاد) الى استخدام الزخارف الجصية فى القصور والبيوت ، والى تلوينها فى دقة وتنوع فأصبحت تشبه رسوم الصور والصفحات المذهبة فى المخطوطات التى تنسب الى ذلك العصر .

الزخارف القاشانية

هى فى الحق أبدع ما وصـل اليه الايرانيون فى تزيين العمائر ؛ فاننـا لا نسـتطيع أن نتصوّر العمائر الايرانيـة بدون لوحات القاشانى التى تكسوها فتكسبها طابعا خاصا ونضارة غريبة .

ومن أجمل ما نعرفه من الكسوة القاشانية فى العصر الاسـلامى بايران قوالب صغيرة من الخزف الأزرق فى المسجد الجامع بمدينة قزوين فى بداية القرن السادس الهجرى[1] (الثانى عشر الميلادى) . ولم تلبث هـذه الصناعة أن ازدهرت فى نهاية هذا القرن ، على نحو ما نرى فى قبر مؤمنة خاتون بمدينة نخجوان ، و يرجع الى سنة ٥٨٢ هـ (١١٨٦ م) .

وقد عرف الايرانيون أنواعا من كسوة الجدران، منها النجوم البسيطة ذات اللون الواحد أو اللونين ، ومنها القطع الصليبية الشكل و يغلب عليهـا اللونان الأزرق الفيروزى الفاتح أو اللازوردى الغامق . على أنهم اتخـذوا أيضـا نجوما وقطعا صليبية مزينـة بالرسوم الآدميـة والحيوانيـة والنباتية الدقيقة، يزيدها البريق المعدنى جمالا وبهجة .

والظاهر أن اسـتخدام التربيعات المصنوعة من الخـزف ذى البريق المعدنى يرجع الى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ؛ وقد كان مقصـورا فى بداية الأمر على العمائر العظيمة الشأن ؛ ولكن نمت صـناعته

(١) أما أقدم المعـروف من لوحات القاشانى فوجود فى ضريح الامام رضا بمدينـة مشهد وتاريخه سنة ٥١٢ هـ (١١١٨ م) ؛ انظر Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe ج ٨ ، رقم ٢٩٧٨ ؛ وراجع A Survey of Persian Art ج ٢ ، ص ١٦٦٦ و ١٦٧٥ وما بعدها .

نمـوا عظيما فى نهـاية القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) وصار يصدر من مدينـة قاشان إلى سائر أنحاء إيران والشرق الأدنى . وظلت هذه الصناعة زاهرة حتى منتصف القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى). وكان مركزها الرئيسى فى قاشان . أما التربيعات التى كانت تصنع فى مدينة الرى أو فى سلطاناباد، فقد كانت أقل جودة من منتجات قاشان .

أما الفسيفساء الخزفية فقـد أتقنت صناعتها على يد السلاجقة فى القرن السادس الهجرى (الثـانى عشر الميلادى) ؛ ولكن الصناع فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميـلادى) بزّوهم فى هذا الميدان، وأفلحوا فى تصغير الأجزاء المكوّنة منها الفسيفساء، وفى أن يؤلفوا منها أدق الموضوعات النباتية والهندسـية ، فى مجموعة من الألوان البراقة، قل أن نرى مثلها الا فى الفنون الشرقية ولا سيما الفن الايرانى . وكانت الفسيفساء الخزفيـة أقل نفقة من التربيعات المصنوعة من الخزف ذى البريق المعدنى ؛ لأن الأخيرة كانت تعاد الى الفرن بعد رسم الزخارف ولم تكن هذه العملية يسيرة ومضمونة ؛ وعلى كل حال فان هذه الصناعة بلغت عصرها الذهبى فى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخـامس عشر والسادس عشر بعد الميـلاد) ؛ وكان مركزها فى إصفهان و يزد وقاشان وهراة وسمرقند وتبريز .

ولم يلبث الخزفيون فى إصفهان أن اهتدوا الى طريقه تغنيهم عن عناء الفسيفساء الخزفية وما تتطلبه صناعتها من وقت ونفقات . تلك هى طريقة "هفت رنجى" أى الألوان السبعة ؛ وقد استطاعوا بوساطتها جمع سبعة ألوان أو أكثر فى كل تربيعـة واحدة مساحتها نحو قدم مربع ؛ فتيسر لهم بذلك استخدام الألوان فى مساحات صغيرة جدا ،ولم يعودوا ملزمين بالوقوف

عند حد الزخارف الهندسية والنباتية ـ كصناع الفيسيفساء الخزفية ـ بل سهل عليهم تأليف المناظر الآدمية المختلفة . وأقدم النماذج التى نعرفها من هذه الصناعة عثر عليها فى مدرسة شاه رخ بمدينة خرجرد ، وهى من بداية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) . وقد ازدهرت الصناعة المذكورة فى عصر الشاه عبـاس . وفى متحف ڤكتوريا وألبرت بلنـدن والمتحف المترو پوليتان بنيو يورك أجزاء ألواح من هـذه الصناعة ، يقال إنها مأخوذة من قصر چهل ستون (أنظر شكل ٣٦) . على أن أبدع ما نعرفه من هـذا النوع محفوظ فى كنأس جلفا[1] بمدينة إصفهان .

النقوش الحائطية

سـوف نتحدث فى الصفحات التـالية عن حكم الاسلام فى التصوير ؛ وحسبنا الآن أن نذكر أن الأمم الاسلامية ، و بينها إيران ، لم تعرف النقوش الحائطية ذات الموضوعات الدينية ، التى عرفتها الديانات المسيحية والبوذية والمـانوية لشرح أصولها وحض أتباعها على السير فى طريق الخير .

أما ماعرفته إيران من النقوش الحائطية فكان مقصورا على الموضوعات التى انتشرت فى الشرق الأدنى منـذ العصور القديمة ، ولا سيما تمجيد الملوك والأمراء ، ورسم أعمالهم العظيمة ، وحروبهم مع أعدائهم ، وما كانوا يأتونه من ضروب الشجاعة والفروسـية فى صـيد الوحوش الضارية ؛ فضلا عن

(١) كانت جلفا مدينة قديمة وعظيمة الشأن فى ارمينية ثم نقل الشاه عباس الأكبر سكانها الى ضاحية من ضواحى إصفهان سنة ١٠١٤ هـ (١٦٠٥ م) ، فانتفع بمهارتهم فى الصناعات والفنون . وكانوا نحو ألفى أسرة ، فسميت الضاحية التى نزلوها فى إصفهان باسم مدينتهم الأولى . وقد ازدهرت فيها تجارتهم وشيدوا فيها الكنأس العظيمة .

رسوم الحدائق والأشجار ، وما كان الصناع ينقشونه فى بعض الأحيان من مناظر الحب وما الى ذلك من رسـوم رجال ونساء فى مواقف قـد تصل الى حد كبير من الأباحية[(١)] .

على أن معظم النقوش الحائطية فى إيران امتـد اليه الخراب والتـدمير ، فلسنا نعرفه الا بوساطة ما كتبه عنـه الجغرافيون والمؤرخون المسـلمون ، أو ما يمكن استنباطه من بعض الصور فى المخطوطات الايرانية ، أو ما كتبه بعض الرحالة الأوربيين منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) مثل بيترو دلا فالى Pietro della Valle وهربرت Herbert

وغنى عن البيان أن هذه النقوش الحائطية فى العصر الاسلامى تأثرت بالأساليب الفنية فى النقوش الحائطية التى رسمت فى إيران وأفغانستان و بلاد الجزيرة وجنوبى الروسيا و إقليم التركستان الغربى منذ بداية العصر المسيحى حتى قيام الاسلام .

وقد اختفت النقوش التى كانت تزين جدران قصر السلطان محمود الغـزنوى (٣٨٩ — ٤٢١ هـ أى ٩٩٩ — ١٠٣٠ م) والتى كانت تمثـل جيوشه وفيلته ، فضلا عن صـوره فى مناظر الحرب والطرب ، وعن صور بعض الوقائع المشهورة فى تاريخ الملوك الساسانيين .

على أن القسم الاسلامى من متاحف برلين والمتحف الأهـلى فى طهران وبعض المجموعات الأثرية الخاصـة تفخر بامتلاك بعض قطع من صـور حائطية إيرانية ترجع الى عصر السلاجقة فى القرن السادس الهجرى (الثـانى عشر الميلادى) . وتمتاز هذه القطع بأن ما عليها من الرسوم لم تراعى فيه قواعد

(١) رأى الرحالة الغربيون مثل هذه الصور على جدران بعض القصور فى إيران ، وأشاروا اليها فى وصف رحلاتهم ، ولكن أكبر ظننا أنها اندثرت ولم يبق منها شىء الآن .

المنظور، وبأنه رتب فى أشرطة أفقيــة ، وبأن سحنة الأشخاص المرسومين يبدو فيها التأثر بالأساليب الفنية الصينية والهندية والهلّينية والساسانية مجتمعة[1]، فهى تشبه الى حدّ كبير الرسوم الآدمية على الخزف المصنوع فى مدينة الرى والذى سيأتى الكلام عليه فى الصفحات التالية .

وثمـة بعض نقوش نباتيـة وهندسية فى بعض المساجد ولا سيما ضريح الجايتو فى مدينـة سلطانية . وتشبه هذه النقوش الزخارف التى كانت ترسم على الجص فى ذلك العصر؛ ومعظمها رسوم فروع نباتية فى جامات (مناطق) ورسوم هندسية تشبه رسوم الفسيفساء الخزفية المعاصرة .

أما فى عصر المغـول والتيموريين فلسنا نعرف عن النقوش الحائطيـة الا بعض ما ذكرته المصـادر التاريخية والأدبيـة عن قاعة استقبال عظيمة فى شمالى هراة، عمل فى تصوير حيطانها أعلام المصوّرين، وما جاء فى تلك المصادر عن قصر تيمـور بمدينة سمرقنـد؛ وقد كانت تزين جدرانه نقوش " دونها صور مانى والصور الصينية " .

ولكننا نرى فى كثير من صـور المخطوطات فى القرن التـاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) نقوشا حائطيـة ظاهرة ؛ كصورة بهـرام جور فى قصر نرى على حائط إحدى قاعاته صور الأميرات السبع (انظر شكل ٤٢).

وقد زادت عناية الفنانين بالنقوش الحائطية لتزيين العمائر فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)، وأقبلوا على رسم الزهور والطيور والحيوانات . ثم كان عصر الشاه عبـاس الأكبر (٩٩٦ — ١٠٣٧ ﻫ أى ١٥٨٧ — ١٦٢٨ م) واتصلت إيران بالأمم الغربيـة وبعثت اليها الوفود

(١) أنظر شكل ٣٧ .

وبادلتها الهدايا من التحف الفنية النفيسة ؛ وزار إيران كثير من الرحالة الأوربيين، ووصفوا قصور الشاه عباس والنقوش التي كانت تزين حيطانها، كما وصفوا قصور بعض الأمراء فى المدن الايرانية المختلفة ، وأعجبوا ببعض النقوش الحائطية فيها كما أسخطهم ما رأوه فى بعضها من رسوم إباحية ، كانت غير نادرة فى ذلك الحين، ولا سيما على جدران الحمامات[١] .

وبدأ تأثر الايرانيين بالفنون الغربية؛ واشتغل فى إيران مصورون أوربيون، كما سنذكر عند الكلام على فنون الكتاب؛ وحسبنا الآن أن نشير الى التأثير الأوربى الظاهر فى كل النقوش الحائطية التى ترجع الى عصر الشاه عباس . وقد اشتغل المصور الايرانى سركيس خاچا طوريان فى السنين الأخيرة برسم صور للنقوش الحائطية الصفوية تظهر حالتها الأولى. وعرض هذه الصور فى طهران[٢] وفى باريس[٣] ، كما أقامت لها جمعية محبى الفنون الجميلة بالقاهرة معرضا سنة ١٩٣٦

(١) انظر « مطالع البدور فى منازل السرور » لعلاء الدين على الغزولى (مصر، مطبعة الوطن سنة ١٣٠٠) ج ٢ ص ٧ — ٩ ؛ ففيه حديث عن الصور وتقويتها لقوى البدن الحيوانية والطبيعية والنفسانية ، فصور القتال والحرب وطرد الخيل واقتناص الوحوش للقوة الحيوانية ، وصور البساتين والأشجار والأزهار للقوة الطبيعية ، وصور العشق والتفكر فى العاشق والمعشوق وما أشبه ذلك للقوة النفسانية .

(٢) أنظر « نقاشيهاى ديوارى دوره صفويه كه توسط آقاى سركيس خاچاطوريان أحيا كرديده است . طهران از تاريخ ٢١ — ٣٠ أرديبهشت ١٣١٢ » .

(٣) أنظر Exposition des fresques persanes. reconstituées par Sarkis Katchadourian, organisée par la Société des Etudes Iraniennes et de l'Art Persan, Paris du 16 mars au 8 avril 1934.

فنون الكتاب

الخط الجميل والتذهيب والتصوير والتجليد

عنى الايرانيون بالمخطوطات عناية جعلتها تحفا فنيـة ثمينة، لم ينافسهم فى إنتـاج مثلها شـعب من الشـعوب؛ فان الانسـان، اذا أتيح له النظر فى مخطوط إيرانى قـديم، لا يكاد يدرى بأى شىء يعجب، أبدقة الزخارف المذهبة وجمالها، أم بجاذبية الصور وسحرها، أم بابداع الألوان ونضارتها، أم بجمال الخط ورشاقته، أم بزخارف الجلد ورسومه؛ وهو فى النهاية يعجب بكل هذه الأشياء مجتمعة؛ و يذكر صبر الفنانين الايرانيين ومثابرتهم فى صناعة مثل هذه التحف .

الخط الجميـــل

أما العناية بجودة الخط فأمر طبيعى فى الاسلام؛ فقد أضاف الله تعالى تعليم الخط الى نفسه، فقال : ﴿ اقرأ وربك الأكرم الذى علم بالقـلم علم الانسان ما لم يعلم ﴾[1] ، وقال تعالى : ﴿ ن والقلم وما يسطرون ﴾[2] . وكان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة فى العالم الاسـلامى عامة وفى إيران خاصة ؛ لاشتغالهم بكتابة المصاحف ، ونسخ كتب الأدب والشعر التى كان يحبها الايرانيـون؛ ولأن رجال الدين كانوا راضين عنهم؛ ولذا تقـدم فن تحسين الخط؛ وظرف ذوق الأمراء ورجال الدولة فى هذا الشأن؛ فأقبلوا على شراء

(١) قرآن كريم، سورة ٩٦، آية ٣ — ٥

(٢) قرآن كريم، سورة ٦٨، آية ١

المخطوطات الكاملة ، أو النماذج من كتابة الخطاطين المشهورين، وكانت أكثر هذه النماذج من الآيات القرآنية أو الأدعية أو أبيات الشعر؛ وجمع منها الهواة المرقّعات (الألبومات) الفاخرة . وكان الخطاط يذيل كتابته بامضائه ، فخرا بخطه ، ولأنه لم يكن يخشى — كزميله المصور — غضب رجال الدين أو نقمة المتعصبين من الشعب؛ ولذا كانت أسماء الخطاطين معروفة، كما صنفت بعض الكتب فى تراجم حياتهم . وكان الى جانب هؤلاء الخطاطين الأعلام نساخون متواضعون، يعنون بنسخ مخطوطات أرخص ثمنا ليستطيع اقتناءها من يحتاج اليها من رجال العلم والأدب .

وقد مر بنا أن المسلمين تعلموا صناعة الورق على يد صناع من الصين، أسرهم العرب حين استولوا على سمرقند فى نهاية القرن الأول بعد الهجرة (بداية القرن الثامن الميلادى) . وكثير من المخطوطات التى لا تزال محفوظة الى اليوم يرجع الى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) .

والملاحظ فى الحروف العربية أنها مرنة، وأنها تحمل فى ثناياها كل الصفات الزخرفية والشكلية التى ساعدت الخطاطين على التطور بها من الخط الكوفى البسيط الى الخطوط الفارسية الدقيقة؛ فقد كانت الحروف فى البداية واسعة ومفرطحة، ثم زاد ارتفاعها وبدأت فى الرشاقة منذ القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) . وفى عصر السلاجقة زاد الخط الكوفى دقة وجمالا، كما ظهر الخط النسخى . وفى القرن السابع الهجرى ظهر الخط الفارسى المعروف باسم « تعليق » . وفى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ظهر نوع آخر يعرف باسم «نستعليق» (نسخ + تعليق) وأصبحت تكتب به كل المخطوطات؛ حتى ليمكننا أن نقول إن استخدام الخط

النسخى فى مخطوط من المخطوطات يكاد أن يؤكد نسبته الى ماقبل القــرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) .

وليس من السهل على غير الخطاطين أن يدركوا تماما الفرق بين الخطوط المختلفة التى استعملها الايرانيون فى مخطوطاتهم؛ والى القارئ ترجمـة لنص بالانجلـيزية ، أحسب أن كاتبـه قد وفق الى شرح بعض هذا الفـرق[1] . وقد نقل هـذا النص الى العربية زميلى الأسـتاذ ابراهيم جمعـة بين الوثائق والمراجع التى أعدّها لكتابه عن تطوّر الخط :

« واكتمل فى إيران فى غضون القرن الثـالث عشر الميلادى نوع من الخط الفارسى المستدير هو "خط التعليق" لتكتب به المخطوطات غير الدينية، قلّت فيه ، تمشيا مع طبيعتـه الدنيوية ، الانتصابات العنيفة التى تميزت بها الكتابات الدينية ،وشاعت فيه عوضا عن ذلك حياة وحركة تتجليان فى تعويجاته واستداراته . ويسترعى النظر، فى قمم حروفه المنتصبة وفى أسافلها على السواء، انسلاخات ظاهرة، سببها إعمال القلم فيها بسنه لا بصدره .

وأهم ما يميز خط التعليق كثرة ما فيه من استلقاء و إرسال؛ وهو شـبيه فى استداراته بخط النسخ الذى تتضح فيه الاستدارات، وتكثر استمداداته، وتنبـو بعض الشيء عن مستوى التسطيح العـام ، حتى لكأنها الخطوط المستقيمة وهى ما تزال بعيـدة عن الاستقامة لمـا فيها من تدوير . وتظهر فى هذا النوع من الخط زوايا أشبه بالقوائم تختتم بها الاستدارات ، يتسنى للكاتب بعدها أن يزيد من سرعة يده .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٧٣٢ و ١٧٣٣.

وتتفاوت الاستمدادات فى هذا النوع من الخط ؛ فقد تكون من الرفع بقدر سمك الشعرة ، كما قد تكون غليظة لرسمها بصدر القلم أو لثقل فى طبقة المداد فوق قطة القلم ، وتكون نهاية هـذه الاستمدادات إما إرسالا بعرض القلم أو تعقيفا بانحناءة راجعة . وعلى الرغم مما يبدو فى سطور هـذا الضرب من الخط من رشاقة بالغة، فانك تلحظ فيه بوجه عام، إلى جانب هذه الرشاقة شيئا غير قليل من « البرود » والاتزان، ولا يسعك، مهما يكن من الأمر ، إلا الإعجاب بقوة مبدعيه ... ... و بينما نجد خط « النستعليق » يستمد أصوله من خط « التعليق » مباشرة ، نلحظ فى النستعليق خفـة ولطفا لا نجدهما فى خط التعليق ، ففى استداراته قوة وحياة، يقابلهما فى خط التعليق جفاف واعتدال فى بعض مواطن الكلمة، هو نهاية تقوس سابق أو بدء لتقوس لاحـق ، الأمر الذى من أجـله اكتسب خط التعليق شيئا من العنف والجفاف لاتخف وطأته إلا عند الابتداء والانتهاء . ولهـذا السبب عينه كان خط النستعليق أطـوع فى يد الكاتب من خط التعليق وأسلس انقيادا، بحيث لا يؤثر ذلك، فى شىء ما، على رونقه العام، فجمع بهذا جمعا بين فضيلتى الحرية والتسامى .

و بينما نلحظ فى خط النسخ غنى،وتناسبا فى الأجزاء،واعتدادا بطبيعته، نجـد فى خط التعليـق قوة، وشموخا، وارتجالا، ونلمس فى خط النستعليق فى مقابل ذلك صفات : هى الرقة، والأناقة،والسهولة، والليونة ، والطواعية التى لم تخـل بدورها من بعض الارتجـال، وكلها صـفات تدل على بلوغ الخطاطين درجة قصوى من التهذيب وسمو الادراك .

وقد بقى هـذا النوع من الخط الأسـلوب القومى للكتابة الايرانيـة، ولا يزال يتمتع حتى اليوم بقوة هيهات أن يصيبها الضعف » .

وينسب اختراع خط «نستعليق» الى «قبلة الكتّاب» مير على التبريزى الذى كان فى خدمة تيمور ؛ وخلفه ابنه عبد الله فأتمّ بعض التفاصيل فى هذا الخط الجديد . وكان له تلميذان مشهوران : أوّلهما مولانا جعفر التبريزى الذى كانت له رئاسة أربعين خطاطا كانوا يشتغلون دائمـا للأمير بايسنقر، والثانى هو « أستاذ الأساتذة » مولانا أظهر التبريزى (٨٨٠ ﻫ أى ١٤٧٥ م) . وقد كان يحب الأسفار، فتنقل بين هراة وكرمان ويزد وإصفهان وشـيراز وبغـداد ودمشق وحلب وبيت المقدس؛ وانتشر أسـلوبه فى الخط، فعمّ أقاليم الشرق الأدنى وإيران . ومن أعظم تلاميذه سلطان على المشهدى الذى ذاع صـيته فى بلاط السـلطان حسين ميرزا بمدينـة هراة بين عامى ٨٧٥ و٩١٢ ﻫ (١٤٧٠ — ١٥٠٦ م) .

وممن أصابوا بعـد ذلك شهرة واسعة فى ميدان الخط سلطان محمد نور (وهو ابن سلطان على المشهدى)، وزين الدين محمـود المشهدى، ومير على الحسينى، ومحمود بن مرتضى الكاتب الحسينى ، وشاه محمود النيسابورى (نحو سنة ٩٥٢ ﻫ ، أى ١٥٤٥ م). الذى اشتغل فى بلاط الشاه اسماعيل الصفوى، ثم كتب المخطوط المشهور من كتاب المنظومات «الخمسة» للشاعر نظامى وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطانى[1] . كما اشتهر أيضا شاه قاسم التبريزى الذى قضى آخر أيامه فى القسطنطينية، ونقل اليها أساليب الايرانيين فى الخـط .

(١) انظر ص ١١٤؛ وراجع كتابنا « التصوير فى الاسلام » ص ٦٠ وما بعدها .

والحق أن العصر التيمورى كان العصر الذهبي فى تاريخ تحسين الخط بايران، فقد شمله بنو تيمور برعايتهم، وكان الأمير بدرالدين أحد وزراء تيمور من أعلام الخطاطين فى عصره، كما أن ابراهيم ميرزا وبايسنقر ميرزا حفيدى تيمور كانا من الخطاطين المشهورين . وقد ظهر فى العصر التيمورى نوعان آخران من الخط : هما الخط الديوانى، والخط الدّشتى .

وكان طبيعيا أن تنمو صناعة الورق الثمين، حتى توصل الايرانيون فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) الى أن يصنعوا منه أنواعا فاخرة من الحرير والكتان، عنوا بضغطها وإكسابها بعض الألوان وتلميعها لتليق بدواوين الشعر اللطيفة التى كانت تكتب عليها . واشتهرت بعض المدن مثل تبريز ودولت اباد بأنواع ممتازة من الورق، كانت مراسيم الدولة وأوامر السلاطين والأمراء تكتب على أنواع معينة منها، ولا سيما على ذلك النوع الرخامى الشكل الذى اختصت إيران بانتاجه، والذى امتاز بما فيه من تموج وتعاريج وعروق تجعله يشبه المرمر . وفضلا عن ذلك كله فقد كان الايرانيون يستوردون من الصين ضروبا أخرى من الورق الفاخر، وكان الصينيون — كما نعرف — ينتجون أحسن أنواع الورق ؛ كما كان للخط الجميل عندهم منزلة عظيمة فقرنوه بالأعمال الإلهية المقدّسة .

وصفوة القول أن توضيح المخطوطات بالصور وتحليتها بالرسوم الملونة كان فى المرتبة الثانية بالنسبة الى كتابتها بالخط الجميل، وأن الخطاطين الايرانيين كانوا يكتبون الأدعية وأبيات الشعر وعبارات الحكمة فى أوراق كان الهواة يبذلون الأموال الطائلة فى سبيل الحصول عليها، كما يدفع الغربيون الآن الأثمان العالية للحصول على اللوحات المصورة بريشة أعلام المصورين .

وقـد صنف المستشرق الفرنسى كليمان هوار Clément Huart كتابا عن الخطوط الاسلامية وأعلام من اشتغلوا بفنـون الكتاب فى الشرق الاسلامى . فنقل فيه ما جاء من تراجم الخطاطين فى بعض الكتب التركية والايرانيـــة .

على أن المقام لا يتسع هنا للكلام على الكتابات الجميلة التى كانت تزين العمائر الايرانية، فضلا عن أننا لا نعتبرها إيرانية حقة، فمثل هذه الزخارف الكتابية لم يكن وقفا على إقليم معين من العالم الاسلامى ، بل انتشر فى كافة أنحائه حتى أننا لانشعر بحاجة قصوى الى الكلام عليه حين نتحدث، فى شىء من الاختصار، عن الفنون الايرانية ومميزاتها[1] .

التــذهيب

إن أعظم المخطوطات القـديمة شأنا من الوجهة الفنيـة هى المصاحف التى كانت تكتب بين القرنين الرابع والسادس بعد الهجرة (العاشر والثانى عشر بعد الميلاد) والتى كانت تذهّب وتزين بأدق الرسوم وأبدعها ؛ ولا غرو فقد كان الفنانون الذين يزينـون الصفحات المكتوبة أرفع الفنانين قدرا بعـد الخطاطين أنفسهم ؛ وكان المذهّب أعظم أولئـك الفنانين شـأنا . وحسبنا دلالة على علو مكانته أن كثيرين من المصوّرين كانوا يضيفون الى أسمائهم لفظ «مذهب» ، وأن المؤرّخين كانوا يعنون بالنص على أن بعض المصوّرين كانوا مذهبين أيضا .

---

(١) اشترك بعض الأساتذة الغربيين فى كتابة فصل عن تحسين الخط أو عن الخط الجميل ، نشر فى الجزء الثانى من كتاب A Survey of Persian Art (ص ١٧٠٧ — ١٧٤٢) ولكن قسما كبيرا من هذا الفصل يعرض للخطوط العربية بوجه عام .

وقد أشرنا الى مكانة المذهب بين الفنانين الذين كانوا يتعاونون على جعل المخطوط الايرانى تحفة فنية بديعـة . وأكبر الظن أن الخطاط كان يتم عمله قبل كل شىء ، ولم يكن يفوته أن يترك الفراغ الذى يطلب منـه فى بعض الصفحات ، لترسم فيه الصور المطلوبة بعد ذلك . وقد وصلنا بعض مخطوطات لم تتم بها الرسوم فى كل الفراغ المتروك . وكان المخطوط يسلم بعد ذلك الى فنان اخصائى فى رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف ثم الى آخر لتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى وصفحاته الأخيرة وأوائل فصوله وعناوينه وغير ذلك من الزخارف المتفرقة . وفى الحق أن الرسـوم النباتية والهندسية المذهبة كانت تصل فى المخطوطات الثمينة الى أبعـد حدود الاتقان ولا سيما فى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (نهاية القرن الخامس عشر وفى القرن السادس عشر بعد الميلاد) حين بلغت الغاية فى الاتزان والدقة وتوافق الألوان .

ولا ريب فى أن تعظيم القرآن كان يبعث كثيرين من الفنانين على العناية بتذهيب المصاحف . وكان لتذهيب المخطوطات صلة وثيقة بكتابتها بالخط الجميل ، فعنى القوم بهذا الفن ؛ وذهب بعضهم الى القول بأن الامام على ابن أبى طالب هو أوّل من ذهّب مصحفا ، وبأن كثيرين من الأمراء وعليـة القـوم نسجوا على منواله ، فأتيح لخطاط المشهور محمـد بن على الراوندى (٨ فى نهاية القرن السابع الهجرى والثالث عشر الميلادى) أن يفخر بمن تلقى عنـه فن التذهيب من الأمراء والعلماء وكبار رجال الدين والأدب . واذا تذكرنا أن المذهبين كانوا يحتاجون فى صناعتهم الى بعض المواد الثمينة كالذهب وحجر اللازورد والورق الفاخر ، أدركنا ما كان لعناية الأمراء والأغنياء من القيمة وعظم الشأن فى فن تذهيب المصاحف والمخطوطات .

وليس غريبا أن يصيب الايرانيون ، والمسلمون عامة ، أبعـد حدود التوفيق فى تحلية الصفحات بالرسوم وتذهيبها ؛ فان هذه الفنون الزخرفية تتفق مع ميولهم واستعدادهم ، حتى أصبحت زخارف الصفحات المذهبة نماذج تنقل عنها الرسوم فى التحف المعدنيـة والخزفية والجصـية وفى المنسوجات والسجاد . وكم توصل مؤرخو الفن ، بفضل ذلك ، الى معرفة قسط وافر من تطور الرسـوم والزخارف والعصـور التى تنسب اليها ؛ لأن عددا كبيرا من المصاحف والمخطوطات المذهبة مكتوب فى نهايته تاريخ إنتاجه ، وربما كان فيه أيضا اسم الخطاط والمذهب أو البلد الذى صنع فيه .

ولم يعـد تزيين الصفحات فى القـرن التاسع الهجـرى (الخامس عشر الميلادى) مقصورا على ال « سرلوح » أى الصفحة أو الصفحات الأولى المغطاة بالزخارف المذهبـة وعلى العناوين وعلى الجامات (المناطق) التى كان يكتب فيها اسم صاحب المخطوط وعلى النجوم الزخرفية المذهبة التى كانوا يسمون الواحدة منها "شمسة" ؛ بل صارت الهوامش تزين برسوم الزهور والنبات والحيوان وبالرسوم الآدمية فى بعض الأحيان .

أما زخارف الصفحات المذهبـة فكانت فى البداية خليطا من العناصر الزخرفية الساسانية والبيزنطية والقبطية ، فضلا عن الرسوم المنقولة من كتب اليهود وكتب المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية .

على أن أقدم المخطوطات المذهبة التى يمكن نسبتها الى إيران نفسها ترجع الى عصر السلاجقة ، وتمتـاز باستعمال الورق فى معظمها ، وبأنها مكتوبة بالخط النسخى ، وبأنها مستطيلة الشكل وأن ارتفاعها أكثر من عرضها . ومن الرسوم التى يكثر استعمالها فى هذه المخطوطات النجوم المسدسة أو المثمنة ،

والمراوح النخيلية (البالمت) ، والفروع النباتية المتصلة (الأرابسك) . وقد بدأت فى عصر السلاجقة طريقة جديدة فى الزخرفة والتذهيب وظلت قائمة فى العصور التالية ؛ وقوام هذه الطريقة أن تحاط سطور الكتابة بخطوط دقيقة وأن تملأ الصفحة خارج هذه الخطوط بمختلف الرسوم النباتية و" الأرابسك " .

أما عصر المغول فلعل أبدع مخطوطاته المذهبة جزء من مصحف محفوظ فى دار الكتب المصرية . وقد كتب سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ م) بمدينة همذان، للسلطان الجايتو خدا بنده، و بيد خطاط اسمه عبد الله بن محمد ابن محمود الهمذانى . وهو من نوع المصاحف الكبيرة الحجم (٥٠ × ٤٠ سنتيمترا) التى كانت تقدّم للأضرحة والمساجد، وكان كل جزء منها يكتب فى مجلد على حدة . و يمتاز هذا الجزء — كسائر المخطوطات المغولية المذهبة — بالابداع فى الرسوم والألوان؛ فهو غنى جدا بالرسوم الهندسية المختلفة، من نجوم على أضرب شتى ومن مثمنات ودوائر متشابكة، وغير ذلك من الأشكال المملوءة برسوم النبات والارابسك . ومما يزيد إعجابنا بهذه الزخارف الهندسية أن الايرانيين عامة لم يكن لهم فيها مران خاص ؛ بل كانوا يقبلون على سائر العناصر الزخرفية أكثر من العنصر الهندسى ومع ذلك فقد أتقنوها فى هذا المصحف إتقانا عظيما .

واستخدم المذهبون فى العصر المغولى اللون الذهبى والأزرق والأحمر والأخضر والبرتقالى، وكانوا يتخذون الأزرق الغامق مركزا تحيط به سائر الألوان .

وزاد ازدهار فن التذهيب فى العصر التيموري ؛ فثمة مخطوط من الشاهنامه مؤرخ سنة ٨٣١ هـ (١٤٢٧ م) يقال إن فيه صــورة الخطاط والمذهب والمصور الذين اشــتركوا فى انتاجه وصورة السلطان بايسنقر الذى قدموا اليــه هذا المخطوط ، مما يدل على الاعتراف بفضل المذهب فى إخراج المخطوط الفنى وعلى أنه كان يقرن فى هــذا الشأن بزميليــه : الخطاط والمصــور[1] .

ومن أعلام المذهبين فى ذلك العصر أمير خليل وميرك نقاش ، ومولانا حاج محمد نقاش ؛ وقد كان الأخير خطاطا ثم مذهبا ثم مصورا ، بل إنه اشتغل أيضا بالحيل الميكانيكية و بتقليد الخزف الصينى[2] .

وقد زاد الاقبال على رســوم النبات والزهور والطبيعة زيادة عظيمــة فى العصر التيمورى ؛ فزينت بها هوامش الصفحات ، كما استعملت فى زخرفة التحف الفنية المختلفة . والواقع أن العلاقة وثيقة جدا بين رسوم الصفحات المذهبة فى العصر التيمورى والرسوم المستعملة فى سائر ميادين الفن من خزف وسجاد وجلود كتب .

وقد ترك لنا بعض المؤرخين الايرانيين أسماء أعلام المذهبين فى العصر الصفوى ، مثــل يارى ، وميرك المذهب ، وابنه قوام الدين مســعود ، ومولانا حسن البغدادى ، ومولانا عبد الله الشيرازى . ولم يكن عمل المذهبين فى هذا العصر مقصورا على تزيين الصفحات المكتوبة والمرســومة بل كانوا

---

(١) انظر Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting ص ٦٩

(٢) انظر Th. Arnold : Painting in Islam ص ١٣٩

يذهبون هوامش الصفحات المصورة . وامتازت المخطوطات الصفوية بتعدد الصفحات المذهبة فى أول المخطوط ، و بتفضيل رسوم الفروع النباتية المتصلة (الأرابسك) ذات الوريقات الدقيقة ورسـوم السحب الصينية . كما امتاز بعضها برسـوم حيوانية مذهبة فى هوامش الصـفحات على النحو الذى نراه فى مخطوط منظومات الشاعر نظامى ، المحفوظ فى المتحف البريطانى والذى كتب للشاه طهماسب بين عامى ٩٤٦ و ٩٤٩ بعـد الهجرة (١٥٣٩ — ١٥٤٣)[١] ومن أبدع الصفحات المذهبـة فى العصر الصفوى مانراه فى صدر مخطوط « بستان » سـعدى المحفوظ فى دار الكتب المصرية[٢] ، والمؤرخ سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) ؛ وعليه امضـاء المذهب « يارى » ، ومن زخارفه رسم بطة تطير بين سحب صينية ، وهى من الرسوم الحيوانية النادرة فى الصفحات المذهبة والمزينة برسوم متعددة الألوان .

ولم يدخل على أسلوب التـذهيب تغيير كبير منذ العصر الصفوى ، اللهم الا أن الألوان المستعملة قل غناها وصفاؤها ، بينما أصبحت الدقة فى رسم الزخارف نادرة . وكان هذا كله طبيعيا بعد أن فقـد الفنانون قسطا كبيرا من رعاية الأمراء ، و بعد أن اتصلت إيران بالعالم الغربى ولم يعد للمخطوطات ما كان لها قبل ذلك من عظم الشأن .

---

(١) انظر L. Binyon ; The Poems of Nizami .

(٢) انظر G. Wiet; L' Exposition Persane de 1931 ص ٧٤ — ٧٨ .

التصـــــوير

كراهيته فى الاسلام

لا بد لنا قبل الكلام عن التصوير الايرانى من أن نعرض لحكم الاسلام فى الصور والتماثيل . ولنبدأ بأن نقرر أننا لا نعرف شيئا يمكننا أن نستنبط منه أن عرب الجاهلية كانوا يكرهون الصور، أو كان لهم فيها حكم خاص . ثم نذكر بعد ذلك أن القرآن الكريم لا يحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها . والآية التى كان يفهم منها خطأً أن التصوير محرم فى الاسلام هى قوله تعالى فى سورة المائدة (آية ٩٢): ﴿ يأيها الذين آمنوا انما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون ﴾ . ولكن الواقع أن المقصود بكلمة « أنصاب » فى رأى المفسرين هى الأحجار الكبيرة أو الأصنام التى كان العرب يعبدونها و يقدمون لها القربان، فليس فى هذه الآية إذنْ أى تحريم للتصوير أو عمل التماثيل .

على أن المحدثين ينسبون الى النبى أحاديث تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها ؛ ولكن بعض العلماء فى العصر الحديث يذهبون الى أن النبى لم يفكر فى النهى عن التصوير، وأن التصوير كان مباحا فى فجر الاسلام؛ وأن الأحاديث المنسوبة اليه فى هذا الشأن غير صحيحة[1]، وأنها فى الحق لا تمثل

(١) أنظـــر K. A. C. Creswell : Early Muslim Architecture ج ١ ص ٢٦٩ وما بعـدها ؛ و Hautecoeur et Wiet ; Les Mosquées du Caire ص ١٦٥ وما بعدها .

إلا الرأى الذى كان سائدا بين رجال الدين فى بداية القرن الثـالث الهجرى وهو العصر الذى كتب فيه صفوة العلماء الذين اشتغلوا بجمع الحديث[١] .

على أننا لا نميل الى أن نصدق أن التصوير كان غير مكروه فى عهد النبى وعصر الخلفاء الراشدين؛ بل أكبر الظن أن النبى والخلفاء الراشدين من بعده ثم المتمسكين بالدين من بنى أمية نهوا عنـه ؛ ليحموا المسلمين من الأصنام والتمـاثيل والصور ، التى قـد تقود البسطاء الى نسيان الخالق أو اتخاذها وساطة له أو عبادتها لذاتها، فضـلا عن أن رجال الدين كانوا يعتبرون عمل الصور أو التماثيل محاولة فاشلة فى تقليد الخالق عز وجل .

ومهما يكن من الأمر فان الأحاديث المنسوبة الى النبى فى تحريم التصوير كان لها أثر لا سبيل الى نكرانه ، سواء أكانت صحيحة أم غير صحيحة.

وقد كانت كراهيـة التصوير عامة بين رجال الدين من سنيين وشيعة . وليس صحيحا ما يزعمه البعض من أن المذهب الشيعى لا يعترف بهذا التحريم ؛ فالواقع أن فى كتب الحديث الشيعية أحاديث تحريم التصوير، وأن حكم رجال الدين من الشيعة هو عينه حكم أهل السنة فى كراهية الصور والتماثيل[٢] . وفضلا عن ذلك كله ، فان مذهب الشيعة لم يصبح المذهب الرسمى فى إيران قبل قيام الأسرة الصفوية فى بداية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) .

(١) راجع فى هذه المناسبة ما كتبه الدكتور محمد حسين هيكل باشا من صفحة ٤٧ الى صفحة ٥١ فى تقديم الطبعة الثانية لكتابه "حياة محمد" عن « عدم الأخذ جزافا بكل ما ورد فى كتب السيرة وفى كتب الحديث » ؛ وانظر ما كتبه الأستاذ أحمد أمين فى فجر الاسلام ج ١ ص ٢٤٩ — ٢٦٨ .

(٢) أنظـر Th. Arnold : Painting in Islam ص ١١ وما بعـدها ؛ و A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٠٨ — ١٩١٠ ؛ وانظـر كتابنا « التصوير فى الاسلام » ص ١٨ — ١٩

ولكن تحريم التصوير فى الاسلام لم يقض على هـذا الفن قضاءً تاما . ونظرة الى تاريخ الفنون الاسلامية تقنعنا بأن القوم كانوا فى كثير من الأحيان لا يكترثون بهـذا التحريم، وأن هذا التهاون كان يحـدث فى شتى أقاليم الامبراطورية الاسلامية؛ فازدهر فن التصوير فى بعضها، ولا سيما فى الأقاليم التى كانت لها تقاليد فنية عظيمة فى النحت والتصوير، كايران ، وفى البلاد التى تأثرت بايران فى هذا الصدد وخضعت فى بعض حقبات التاريخ لنفوذها الثقافى، كالهند وتركية، ومصر فى عصر الدولة الفاطمية .

وقد قيل إن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير، وإن أقل الشعوب الاسلامية اكتراثا بتحريم التصوير فى الاسلام انما هى الشعوب غير السامية الأصل؛ فالأيوبيون مثلا كانوا من أبطال المذهب السنى، ولم يمنعهم ذلك من الاقبال على اقتناء التحف المعدنيـة النفيسة ذات الموضوعات الزخرفيـة الآدميـة ، ولعل السر فى ذلك أنهم لم يكونوا عربا ساميين ، بل كانوا كردا .

ولا ريب فى أن الاسلام، كشريعة موسى، لم يتخـذ الفن عنصرا من عناصر الحيـاة الدينية؛ ولم يشمله برعايته ؛ فان تحريم الصور الآدمية، إن لم يكن لوحظ واتبـع فى كل العصور والأقطار الاسلامية ، فقد حال دون استخدام التصوير فى المصاحف وفى العمائر الدينية كالمساجد والأضرحة — اللهـم إلا فى حالات نادرة جدا — فأصـبحت المساجد والكتب خالية من صور يستعان بهـا على شرح العقيـدة وتقريبها الى المؤمنين ، أو على توضيـح تاريخ العقائد الدينية وسيرة أبطال الملة ، كما فى المسيحية والبوذية والمـانوية .



على أننا نعرف أمثلة كثيرة، فى البلاد السنية والشيعية على السواء، يمكننا أن نرى فيها عدم الاكتراث بتحريم التصوير؛ ولكن الذى يعنينا فى هذا المقام هو أن إيران كانت فى طليعة الأمم الاسلامية التى لم يؤثر فيها هـذا التحريم تأثيرا يستحق الذكر.

أجل، إن رجال الدين فى إيران كانوا يكرهون التصوير والمصورين؛ وربما كان تحريم التصوير فى الاسلام من الأسباب التى نستطيع أن ننسب اليها قسطا من جمود هذا الفن فى إيران، ووقوفه عن التطور فى حرية واستقلال؛ ولكننا نستطيع أن نقول على وجه عام إن تأثير التحريم لم يكن ظاهرا فى إيران ظهوره فى سائر الأقاليم الاسلامية.

والواقع أننا لا نجد الصور فى المخطوطات وعلى الخزف والقاشانى والسجاد وسائر التحف الايرانية فحسب؛ بل إننا نجدها أحيانا فى المساجد والأضرحة كجامع هارون «وليعهد» باصفهان، حيث يرى فـوق المدخل لوح من الخشب المزين بالزخارف المحفورة على شـكل ملكين يطيران، كما فى نقش طاق بستان الذى يرجع الى العصر الساسانى؛ وكضريح فتح على شاه بمدينة قم حيث ترى سـتائر قد طرزت فيها صـورة صاحب الضريح؛ وكذلك توجد صورة بالحجم الطبيعى للامام رضا فى ضريحه بمشهد؛ كما أن فى كثير من المساجد والأضرحة تحفا أو قطعا من الأثاث ذات زخارف آدمية أو حيوانية، الأمر الذى تجنبه المسلمون فى سائر الأقطار الاسلامية[1].

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٠٧ — ١٩٠٨، الحاشية رقم ٢.

وقد ظهر فى عالم التحف الايرانية مصحف فيه بعض صور توضح مناظر فى قصص الأنبياء ؛ ولكنه كتب سنة ١٢١٩ هـ (١٨٠٤ م) وأكبر الظن أن مصـوره تأثر بفكرة التصوير الدينى فى الغرب؛ ومن المحتمل أن الصور المرسومة فى هذا المصحف أحدث عهدا منه؛ لأن الخطاط لم يترك لها مكانا فعمد المصور الى حذف بعض الآيات وتغطية مكانها بالصور . وقد يكون هذا كله من عمل أحد تجار العاديات أو المشتغلين بها ؛ أراد أن يجعل لهذا المصحف شأنا فنيا عظيما فأضاف اليه بعض الصور (١) .

وصفوة القول أن الايرانيين لم يقبلوا عن طيب خاطر تعاليم رجال الدين فى النهى عن تصوير الكائنات الحية، وأنهم كانوا أكثر الشعوب الاسلامية مخالفة لتلك التعاليم .

ولعل موقفهم هذا يرجع الى الأسباب الآتية :

(أولا) أنهم شعب ميال للفن بفطرته، وله إحساس بالجمـال أعمق وأقوى من أن يستطيع إطفاء جذوته أى عامل خارجى .

(ثانيـا) أن أكثر المسلمين من ذوى المحيط العقلى الواسع والأفكار الحرة والتسامح الدينى يذهبون الى أن تحـريم التصوير فى فجر الاسلام كان يقصد به محاربة عبادة الأوثان التى كان المسلمون لا يزالون حديثى العهد بها .

(ثالثـا) أن رجال الدين كانوا يفسرون تحريم التصوير بأن فيه مضاهاة لخلق الله تعـالى — ومن ثم نشأ قول بعضهـم انما ينهى عمـا كان له ظل ولا بأس بالصورة التى ليس لها ظل — والظاهر أن هذه الرهبة من تقليد

(١) انظـــر R. Gottheil : An Illustrated Copy of the Koran فى مجلة Revue des Etude Islamiques ص ٢٢ — ٢٤ من عدد ١٩٣١

الخالق لا يفهمها الايرانيون تماما ؛ فهم يجلون الله عز وجل و يعظمونه فى كل شىء ، ولا يخشون تقليـده ؛ ولا غرو فان الزراد شتية ، وهى دينهم الوطنى قبل الاسلام ، كانت تشعرهم باشتراكهم مع «أهورا مزدا» إله النور والخير فى محاربة « أَهْرِمَنْ » إله الظلمة والشر[1] .

(رابعـا) أن الايرانيين قوم من الجنس الآرى ؛ ولم يكونوا كالساميين يحسون شعورا نفسانيا يبعدهم عن التصوير ، أو ينسبون الى الصور قوى سحرية وشرورا جمة[2] .

(خامسا) أنهم ورثوا أساليب فنية فى النقش والتصـوير عن أسلافهم من الكيانيين والساسانيين ؛ وأن مانى مؤسس المذهب الذى ينسب اليـه ظهر بينهم وكان مصوّرا ماهرا ، اتخذ التصوير أداة لنشر تعاليمه ، واستخدمه فى توضيح كتبه ، وكان الايرانيون يعجبون بمهارته فى التصوير على الرغم من أن أكثرهم كان ينكر تعاليمه ومعتقداته .

(سادسا) أنهم كانوا مغرمين بالشعر الى حد كبير ، ولاسيما ما كان يمتّ بصـلة كبيرة الى تاريخهم المجيـد وشعورهم الوطنى وطبيعة بلادهم . وكان

---

(١) كتب أستاذنا أحمد أمين : «ورأوا (الايرانيون) أن آلهة الخير فى نزاع دائم مع آلهة الشر ، وأعمال الانسان من صلاة ونحوها تعين آلهة الخير فى منازلتها آلهة الشر ، واتخـذوا النار رمزا للضوء وبعبارة أخرى رمزا لآلهة الخير ، يشعلونها فى معابدهم ، وينفخونها بأمدادهم ، حتى تقوى على آلهة الشر وتنتصر عليها» (فجر الاسلام ج ١ ص ١١٨) .

(٢) راجع L. Hautecœur et G. Wiet : Les Mosquées du Caire. ص ١٧٠ وما بعدها .

توضيح المخطوطات الشعرية بالصـور يحقق الغرض منهـا ويلائم مزاجهم الفـــنى [(١)] .



بقى علينا أن نعرف السبب الذى يمكننا أن ننسب اليـه جمود التصوير الايرانى وبعده عن الطبيعة، بعـد أن رأينا أنهما لا يرجعان فقط الى تعاليم الدين الاسلامى فى تحريم التصوير، تلك التعاليم التى لم يكن لها فى إيران تأثير قـــوى .

ونحن نذهب الى أن المسئول عن طبيعة التصوير الايرانى هى البيئة التى كان يعيش فيها الفنانون ، والأساليب الفنية التى ورثوها عن أسلافهم من سكان الهضبة الايرانيـة وبلاد العراق والجزيرة والشرق الأدنى عامة ؛ فان هؤلاء لم يكن لديهم، من الحفلات والألعاب الرياضية والمناظر الطبيعية والعناية بالتربية البدنية وتقوية الأجسام، مايمكن أن يدفعهم — كالاغريق مثلا — الى دراسـة الجسم الانسانى دراسـة متقنة، والعمل على تصويره أو صناعة

(١) ومن أقدم ما نعرفه فى هذا الصدد أن الأمير السامانى نصر بن أحمد (٣٠١ — ٣٣١ هـ أى ٩١٣ — ٩٤٢ م) أمر الشاعر رودكى بنظم كليلة ودمنـة ثم طلب الى فنانين صينيين أن يوضحوا الترجمة المنظومة بالصور . ولم يكن هذا أول العهد بتصوير مخطوطات هـذا الكتاب، فقد كتب ابن المقفع فى «باب عرض الكتاب» من الترجمة العربية التى قام بها : « وينبغى للناظر فى هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنه ينقسم الى أربعة أقسام وأغراض : أحدها ... ... والثانى إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ» كما كتب أيضا «وقد ينبغى للناظر فى كتابنا هـذا أن لا يجعل غايته التصفح لتزاويقه بل ليشرف على ما تضمن من الأمثال ... » وفى هـذا دليلان على أن كتاب كليلة ودمنة كان يزين بالنقوش والتصاوير منـذ القرن الثانى بعد الهجرة (الثامن الميلادى) .

ولمـا أتم الفردوسى نظم الشاهنامه سنة ٤٠١ هـ (١٠١٠ م) أقبـل الفنانون على توضيحها بالصور إقبالهم على تزيين دواوين الشعر ، ولاسيما منظومات الشاعرين نظامى وسعدى .

التماثيل له بدقة يراعى فيها صدق تمثيل الطبيعة. وحسبنا أن نوازن بين تمثال اغريق وتمثال قديم من إيران أو العراق لندرك الفرق بين المدرستين فى الفن: مدرسة الاغريق والفنون الغربية التى انحدرت منها ونسجت على منوالها، ومدرسة الشرق الأدنى والفنون الاسلامية، ولا سيما الايرانية، التى ورثتها واقتفت آثارها . والواقع أن الفن الايرانى من خير الأمثلة لتوضيح نظرية « تين » Taine فى تأثير البيئة على طبيعة الفنون(١) .

وهكذا نرى أن تحريم التصوير فى الاسلام لم يعطل ازدهار هذا الفن على يد الايرانيين وتلاميذهم من الهنود والترك ؛ بل إن الايرانيين لم يحجموا عن تصوير بعض الموضوعات الدينية ؛ ولا سيما فى سير الأنبياء ، كصورة مولد النبي ، ومقابلته الراهب بحيرا فى الشام ، ورفعه الحجر الأسود ليضعه فى جدار الكعبة ، وشق صـدره وهو يقيم فى البيداء عند مرضعته حليمة السعدية ، وجلوسـه فى غار حراء يتلقى الوحى ، وقصـة المعراج ، واختفائه مع أبى بكر فى الغار يوم الهجرة ، وموت أبى جهل فى غزوة بدر ، وتحطيم النبى الأصنام فى البيت الحرام بعد فتح مكة ، وحادث غدير خم الذى يقول الشيعة إن النبى عليه السلام أوصى فيه بأسرته بعد حجة الوداع وأعلن أن سيدنا عليا سيكون خليفة له ؛ وصوّر الإيرانيون غير هذا من الأحداث فى سيرة النبى عليه السلام ، أو فى سيرة بعض الأنبياء الآخرين(٢) .

ولكن علينا ألا ننسى أن المصورين الايرانيين لم يتخذوا التصوير وسيلة لشرع عقائد الدين الاسلامى ، ولم يظنوا كالمصورين المسيحيين أنهم دعامة

(١) انظر مقالنا عن « تين وفلسفة الفن » فى العدد الأول من مجلة الثقافة (٣ يناير سنة ١٩٣٩) .
(٢) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ٩١ — ١٢٢

من دعائم الدين ، وأن آثارهم الفنية تشرح العقائد وتبعث فى قلوب المؤمنين روح التدين والتقوى والتضحية . ولا عجب فقد كان المصورون المسلمون منبوذين من رجال الدين ؛ بينما كانت الكنيسة المسيحية تظل الفنانين بحمايتها ورعايتها، حتى غلب على لوحاتهم الفنية طابع دينى لم يستطيعوا التحرر منه الا منذ القرن الثامن عشر الميلادى .

على أننا لا نستطيع أن ننكر أن التصوير الإيرانى كان محدود المجال ، وأنه لم ينتشر انتشار التصوير فى المدارس الغربية، ولم يكن للجمهور نصيب وافر فيه؛ بل كان يقوم على أكتاف الملوك والأمراء .

وجدير بنا أن نشير الى مذهب "الايكونو كلاسم" أو كاسرى الصور (من اليونانية "eikôn" بمعنى صورة و "klaô" بمعنى يكسر) وهو مذهب أحدثه ليون الثالث امبراطور بيزنطة فى القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) وحرم فيه عبادة صور القديسين وتماثيلهم التى كانت شائعة بين بسطاء القوم من المسيحيين؛ ولما لم تنفذ تعاليمه بدقة أمر بكسر التحف الفنية الدينية ؛ ثم جاء مجمع نيقية سنة ٧٨٧م. فقضى على مذهب كاسرى الصور فى الكنيسة المسيحية الشرقية . أما فى الغرب فقد حارب البروتستانت الصور والتماثيل فى القرن السادس عشر الميلادى، ويرجح أن القائمين بحركة كاسرى الصور عند المسيحيين فى القرن الثامن الميلادى كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين فى هذا الصدد.[١]

وفضلا عن ذلك فاننا نلاحظ أن المسيحية كانت منذ البداية تفضل التصوير على النحت ؛ فكأنها كانت لا تثق كل الثقة بفن النحت، الذى

---

(١) انظر ص ٣ و ٤ من المقدمة التاريخية التى كتبها الأستاذ فيت فى كتاب . E. Pauty ; Bois Sculptés d'Eglises Coptes .

خلدت آثاره آلهة العصور الوثنية فى تماثيل غاية فى الجمال والابداع ، واعتبرت الكنيسة التصوير فنا أكثر قدسية ، ففقد النحت قسطا كبيرا من جلال شأنه .

نشأة التصوير الاسلامى فى إيران

أما نشأة فن التصوير فى المخطوطات الايرانية فلسنا نستطيع أن نعرف صاحب الفضل فيها على وجه التحقيق . أجل ، إن الصور الحائطية كانت معروفة فى إيران منذ الأزمنة القديمة ، ولا سيما فى العصر الساسانى ، وكانت تزين بهـا جدران القصور على النحو المعروف فى الهنـد . وقد عثر الأستاذ هرتزفلد Herzfeld على نماذج منها باقليم سجستان فى شرق الهضبة الايرانية ؛ ولكننا لا نعرف تماما هل كان هذا التصوير الحائطى ، والتصوير عند أتباع المذهب المـانوى الأساس الذى قام عليـه التصوير فى إيران ، أو أن علينا ألا ننسى أساليب التصوير عند أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية فى العراق والجـزيرة [(١)] ، وأن ننسب إليها قسطا وافرا من الأساليب الفنية التى اتخذها الايرانيون فى فن التصوير .

ولعل الأفضل أن ننسب قيام فن التصوير فى المخطوطات عند الايرانيين الى تلك المصادر مجتمعة ، مضافا اليهـا بعض الأساليب التى نقلتها إيران عن الصين والهند . أما الصور الحائطية فقد أصبح استعمالها فى العصر الاسلامى يكاد يكون مقصورا على جدران الحمامات والقاعات الخاصة .

ومهما يكن من الأمر فقد ازدهرت صناعة التصوير فى إيران ؛ وكان ميدانها فى البـداية توضيح كتب التاريخ ودواوين الشعر والقصص بالصور

---

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٢٠ — ١٨٢٨

الصغيرة ذات الألوان الزاهية الجميلة . وعلى الرغم من أن هذه الصور لا تختلف الواحــدة منها عن الأخرى اختلافا ملحوظا ، فان الاخصائيـين فى الفنون الاسلامية وذوى الثقافة الفنية يستطيعون تمييز بعضها من بعض ، ويقسمونها الى طرز أو مدارس ، لكل منها مميزاتها . وقد امتازت العصور الثلاثة الكبرى فى تاريخ إيران بثلاث مدارس كبرى فى التصوير ؛ فقامت المدرسة المغولية أو التترية فى القرنين السابع والثامن بعــد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، وقامت المدارس التيمورية ولا سيما مدرسة هراة فى القرنين الثامن والتــاسع (الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد) ، وقامت المدرســة الصفوية فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وأما بعد ذلك فقد كان الفنانون يقلدون الصور القديمة تقليدا ينم فى معظم الأحيان عن بعض العجز والتأخر . كما تأثر كثيرون منهم ببعض الأساليب الفنية الغربية فى التصوير ، ولا سيما بعد أن أرســل الشاه عباس الثانى ١٠٥٢ — ١٠٧٧ هـ (١٦٤٢ — ١٦٦٧م) بعض البعثات العلمية لتلقى الفن فى ايطاليا وبعض البلدان الأوربية الأخرى .

مدرسة العراق أو المدرسة السلجوقية

وقد عرفنا فى التصوير الاسلامى مدرســة أخرى تنسب الى العراق أو بغـداد فى القـرن السابع الهجرى (الثـالث عشر الميلادى) ؛ ولكنها كانت عربية أكثر منها إيرانية ؛ فالأشخاص فيها عليهم مسحة سامية ظاهرة والأسلوب الفنى مأخوذ — الى حد كبير — عن الصور فى مخطوطات المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية .

ولا شك فى أن إيران كانت فيهـا مدرسة فنية معاصرة لمدرسة بغـداد وتشبهها أيضا فى رسم الأشخاص بالألوان الزاهية والملابس المزركشة والسحنة الهادئة رسما تبدو فيه البساطة مع قوة التعبير . وكانت الصور فى هذا العصر ترسم على الصفحة نفسها فى معظم الأحيان ، بينما أصـبح الشائع فى العصور التالية أن ترسم الصورة على حدة ثم تلصق فى الفراغ المعدّ لها بين صفحات الكتاب .

وربمـا كان الأفضل أن نطلق اسم « المدرسة السلجوقية » على هـذه الصـور التى ننسبها الى العراق أو بغـداد ؛ فالواقع أن مركز إنتاجها لم يكن فى بغداد أو فى العراق فحسب ؛ ولكنه كان — على كل حال — فى أملاك السلاجقة المترامية الأطراف . وكان المصورون — سـواء أكانوا عربا أم إيرانيين — يشتغلون للطبقة الحاكمة والأمراء السلاجقة .

ولعل أكبر دليل على العلاقة الوثيقة بين هذه الصور السلجوقية و إيران أن رسـومها تشبه الرسـوم الموجودة على الخزف الايرانى المعـروف باسم « مينائى » والذى كانت مدينة الرى أعظم مراكز صناعته .

وفضلا عن ذلك فان ثمة بعض مخطوطات من هذه المدرسة السلجوقية لا يمكن التردّد فى نسبتها الى إيران ؛ فان لغتها إيرانية ، ورسومها تمتـاز عن سائر الصور السلجوقية ، ولاسيما أن الصور فى هذه المخطوطات الايرانية ليست مرسومة على الصفحات و بدون أى « أرضـية » ؛ وانمـا تفصلها عن المتن أرضـية ذات لون واحد ، يغلب أن يكون الأحمر [1] . ومعظم هذه

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٣٠ — ١٨٣٢

المخطوطات ترجع الى النصف الأول من القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .

وطبيعى أن نجد مخطوطات إيرانية من نهاية القرن السابع الهجرى ، يمكن اعتبارها حلقة الاتصال بين الأساليب الفنية فى المدرسة السلجوقية وفى المدرسة الإيرانية المغولية التى خلفتها؛ ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة بيربنت مورجان Pierpont Morgan وقد كتب فى مراغة للسلطان غازان خان سنة ٦٩٩ هـ (١٢٩٩م).

المدرسة الايرانية المغولية

أما أولى مدارس التصوير الايرانية الحقة فهى المدرسة الايرانية المغولية . وقد كانت أعظم المراكز الفنية التى ازدهرت فيها هذه المدرسة تبريز وسلطانية وبغداد؛ فتبريز — فى إقليم آذربيجان جنوب غربى بحر قزوين — كانت مقر الأمراء المغول فى الصيف، بينما كانت بغداد مقرهم فى الشتاء بعد أن آستولوا عليها سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م)؛ أما سلطانية فمدينة فى العراق العجمى، سكنها كثيرون من أمراء المغول. وكانت هناك مراكز فنية أخرى كبخارى وسمرقند؛ ولكن مجد هاتين المدينتين فى التصوير انما يرجع الى عصر تيمور وخلفائه .

وطبيعى أن نذكر حين ندرس أية ظاهرة من الظواهر الفنية فى عصر المغول أن العلاقة كانت وثيقة فى عصرهم بين إيران والشرق الأقصى؛ فان الأسرتين اللتين كانتا تحكمان فى الصين وفى إيران طوال القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) هما أسرتان مغوليتان

تجمعهما روابط الجنس والقرابة . وفضلا عن ذلك ، فان المغول عند ما استوطنوا إيران استصحبوا معهم فنانين وصناعا وتراجمة من الصينيين . ولذا فاننا نشاهد أن أساليب الشرق الأقصى واضحة فى الفنون الايرانية منذ عصر المغول ؛ ونرى على الخصوص أن الايرانيين ، حين عرفوا منتجات الصين فى الرسم والتصوير، استحسنوا الانصراف عن أساليب المدرسة السلجوقية؛ وساروا فى طريق خاص، تطوّر تطوّرا طبيعيا حتى وصل الى شكله النهائى فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) وبلغ أوج عظمته على يد الأسرة الصفوية فى القرن العاشر (السادس عشر الميلادى) .

امتازت المدرسة المغولية إذن بظهور الأساليب الفنية الصينية التى تتجلى فى سحنة الأشخاص، وفى صدق تمثيل الطبيعة، ورسم النبات بدقة تبعد عن الاصطلاحات التى عرفناها فى المدرسة العراقية السلجوقية، وفى مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء فى صور الحيوان . وفضلا عن ذلك فقد استعار الفنانون الايرانيون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الزخرفية ولا سيما رسوم السحب (تشى) ورسوم بعض الحيوانات الخرافية التى امتاز الفن الصينى بها .

وكان عصر المغول قصيرا ومملوءا بالحروب ؛ فلم تكن صوره كثيرة أو لم يصل الينا منها إلا شىء يسير ؛ ولم تكن من صفاتها الرقة أو الأناقة التى نراها فى صور العصر التيمورى أو العصر الصفوى ؛ وانما كان أكثرها مناظر قتال تناسب الفاتحين وتوضح كتب التاريخ والقصص الحربى، أو مناظر تمثل أمراء المغول بين أفراد أسراتهم وحاشيتهم .

ومما يلفت النظر فى صور المدرسة المغولية تنوع غطاء الرأس ؛ فللمحاربين أكثر من نوع واحد من الخوذات ، وللسيدات قلنسوات مختلفة بعضها يزينه ريش طويل ، وللرجال ضروب شتى من القلنسوات والعمائم .

وأكثر صور هذه المدرسة موجود فى مخطوطات « الشاهنامه » وكتاب « جامع التـواريخ » للوزير رشـيد الدين (ه ٧١٨ هـ — ١٣١٨ م) ، الذى تروى المصادر التاريخيـة أنه أسس ضاحية لمدينة تبريز ، سماها باسمه واستخدم فيها خطاطين وفنانين لنسخ مؤلفاته وتوضيحها بالصور .



ومن أشهر المخطوطات التى تنسب الى هذه المدرسة نسخة من « جامع التواريخ » للوزير رشيد الدين ، مؤرخة بين عامى ٧٠٧ و ٧١٤ بعـد الهجرة (١٣٠٧ — ١٣١٤ م) ، ولكنها مفرّقة الآن ، فجزء منها محفوظ فى مكتبة جامعة ادنبره والآخر فى الجمعيـة الأسيوية الملكية بلندن . وفى صـورها موضوعات كثيرة من السيرة النبوية والتاريخ الاسلامى والانجيل وتاريخ الهند والديانة البوذية ، ويمكننا أن نرى فى بعضها بقـاء الأساليب الفنية الموروثة من المدرسة السلجوقية ، ولا سيما فى سحن الأشخاص ورسم الخيول ، كما نرى فى صور أخرى بدء تأثير الشرق الأقصى فى رسم الزهور والأشجار .

ومن المخطوطات التى يظهر فى صورها تحول هـذه المدرسة تحوّلا تاما الى الأساليب الايرانيـة نسخة كبيرة من الشاهنامه ؛ كان منها نحـو ثلاثين صفحة فى مجموعة ديموت Demotte وتفرّقت اليـوم بين اللوفر والمجموعات الأثرية فى أوربا وأمريكا[1] . وأكبر الظن أن عددا من الفنانين اشترك فى توضيح

(١) انظر كتابنا « التصوير فى الاسلام » ص ٣٥ و ٣٦ ، واللوحتين رقم ٦ و ٧

هذا المخطوط بما فيه من صور كبيرة الحجم؛ ومع ذلك فان الذى نعرفه منها يمكن نسبته الى مصوّر واحد . ويظهر فى تلك الصـور التأثر بالأساليب الصينية فى رسم الجبال والأشجار؛ كما أن الفنان وفّق فى رسم الأشخاص الى شىء من قوة التعبير والى تمييز السحن بعضها عن بعض . ومن مميزات الصور فى هـذا المخطوط الأرضية الذهبية التى يندر وجودها فى الصور الايرانية القديمة. وأكبر الظن أنه كتب ورقمت صوره فى تبريز حوالى سنة ٧٣٥ ﻫ (١٣٣٥ م)[١] .

وثمة مخطوط آخر من الشاهنامه محفوظ الآن فى متحف طوبقابوسراى باستانبول ومؤرخ من سنة ٧٣١ ﻫ (١٣٣١ م)؛ ولكن صوره وسط بين الصور السلجوقية وصـور مخطوطى الشاهنامه وجامع التواريخ اللذين تحدثنا عنهما فى السطور السابقة؛ فهى تمتاز بالعودة الى اتخاذ الأرضية الحمراء، وبأن رسوم الأشخاص فيها تغلب عليها مسحة من البساطة والسذاجة . أما التأثير المغولى فظاهر فى زخارف الملابس وفى رسم المناظر الجبلية والزهور[٢] .

ومن أبدع الصور التى تنسب الى المدرسة الايرانية المغولية فى منتصف القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) مجموعة صنعت لنسخة من كتاب كليلة ودمنة ثم جمعت فى مرقّعة (البوم) للشاه طهماسب ؛ وكانت محفوظة فى مكتبة يلديز؛ ولكنها الآن فى مكتبة الجامعة باستانبول . وقد كان الأستاذ سا كسيان أوّل من كشف هـذه الصور وكتب عنها ؛ فذهب الى أنها من صناعة مدرسة فنية ازدهرت فى خراسان فى النصف الثانى من القرن السادس

(١) انظر اللوحات من رقم ٢٠ الى ٢٩ فى Schulz : Die persisch-islamische Miniaturmalerei .

(٢) انظـر اللوحات من رقم ٢٥ الى ٢٧ فى Binyon, Wilkinson & Gray. Persian Miniature Painting .

الهجرى[١] (النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى)، وتأثرت بالأساليب الفنية الصينية، قبـل أن يقبض المغـول على زمام الحكم فى إيران . ولكن نظرية ساكسيان لم تلق أذنا صاغية، فاعترض عليها سائر مورخى الفنـون الاسلامية ، لأن الدقة فى رسم الأشخاص فى تلك الصـور لا يمكن وجودها فى القرن السادس الهجرى مع ما نعرفه فى الصـور المصنوعة فى القرن السابع من بساطة ومسحة أولية؛ فضلا عن أننا نشاهد فى الصور التى نحن بصددها الآن أن الفنان قد هضم ما اقتبسه من العناصر الصينية فى رسم المناظر الطبيعية وأنه قـد أصاب حظا كبيرا من التوفيق فى ملاحظـة الطبيعة وفى إكساب صوره شيئا من الحركة، وفى إتقان الرسوم الآدمية والحيوانية إتقانا لم يوفق اليه الفنانون الذين كانوا يعملون فى تبريز؛ مما يحملنا على أن ننسبه الى هراة، التى ازدهرت فى منتصف القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر) وكانت عاصمة لأسرة الكرت ، وهى — كما نعرف — أسرة ترجع نسبها الى الغور بين الذين كانوا يحكمون أفغانستان والهنـد بين عامى ٥٤٣ و٦١٢ ﻫ (١١٤٨ — ١٢١٥ م)، مما يفسر بعض ما نجده من روح هندية فى تلك الصور .

ولـما سقطت الأسرة الايلخانية سـنة ٧٣٦ ﻫ (١٣٣٦ م) ، استولى بنو جلائر على جزء كبير من أملاكها ولا سيما العراق وغربى إيران ؛ فقامت فى عاصمتهم ، بغداد ، حركة فنية مباركة ولم تلبث أن امتدت الى تبريز حين خضعت لهم منذ سـنة ٧٦٠ ﻫ (١٣٥٩ م) . وكان السلطان غياث الدين

(١) راجـع Sakisian : La Miniature Persane ص ٤ وما بعدها ؛ وانظر كتابنا «التصوير فى الاسلام» ص ٢٩ واللوحة رقم ٩

أحمد بهادر الجلائرى (٧٨٤ — ٨١٣ ﻫ أى ١٣٨٢ — ١٤١٠ م) من أكبر هواة المخطوطات الثمينة ، فشمل برعايته فنون الكتاب .

وفى المكتبة الأهليـة بباريس نسخة إيرانية من كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى ، كتبت لمكتبة هـذا السلطان سـنة ٧٩٠ ﻫ (١٣٨٨ م) بخط « نستعليق » ، الذى ظهر فى مدينـة تبريز قبـل تاريخ هذا المخطوط بوقت قصير؛ فلعل هذه النسخة من «عجائب المخلوقات» قد صنعت فى تلك المدينة .

كما يمكننا أن ننسب الى تبريز أيضا مخطوط شهير من «جامع التواريخ» لرشيدالدين، محفوظ الآن فى المكتبة الأهلية بباريس؛ ولعله يرجع الى نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى)[1] . ونرى فى صور هذا المخطوط بعض المميزات الفنية التى تزداد ظهورا فى القرن التالى؛ ولا سيما تزيين الأرضية بشجيرات مزهرة وتجميل الملابس برسوم مذهبة .

وصفوة القول أن المدرسـة التى أزدهرت فى العراق وغربى إيران على يد بنى جلائر هى حلقة الاتصال بين المدرسة الايرانية المغولية والمدارس التيمورية .

ومن أبدع الآثار الفنية التى خلفتها المدرسة الجلائرية فى بغداد مخطوط جميل من قصائد خواجو كرمانى فى شرح غرام الأمير الايرانى هماى بهمايون ابنة عاهل الصين . وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطانى وقد كتبه الخطاط المشهور مير على التبريزى فى بغداد سنة ٧٩٩ ﻫ (١٣٩٦ م) ؛ وعلى إحدى صوره اسم المصور « جنيد نقاش » السلطانى ، نسـبه الى السلطان أحمـد الجلائرى ، الذى اشتغل هـذا الفنان فى بلاطه . وتبدو فى هـذا المخطوط

(١) انظر Blochet : Musulman Painting من اللوحة ٥٩ الى ٦٥

كل الظواهر الفنية التى امتازت بها المدرسة التيمورية فى التصوير ، فرسوم الأشجار والزهور غاية فى الإبداع ، وصور الأشخاص روعى فيها جمال النسبة والارتباط بالوسط الذى تقوم فيه[1] ؛ فكانت الخطوة الأولى للصور التى رسمت بعد ذلك فى شيراز وغلبت عليها الرسوم الطبيعية الخالية من الصور الآدمية والحيوانيـــة .

وفى مكتبة طوب قابو سراى باستانبول مخطوط من الشاهنامه كتب فى شيراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠ م) ، حين عاش فى هذه المدينة الشاعر الكبير حافظ الشيرازى (٨ ٧٩١ هـ أى ١٣٩٨ م .) ؛ على أن الأشخاص فى صور هذا المخطوط لهم وجوه بيضاوية ، ولا تزال الصور محتفظة بقسط وافر من المسحة الاصطلاحية الأولية التى عرفناها فى القرن السابع و بداية القرن الثامن بعد الهجرة[2] .

مدارس العصر التيمورى

أما المدارس التيمورية ومدرسة هراة فقد ازدهرت فى القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (نهاية القرن الرابع عشر وفى القرن الخامس عشر بعد الميلاد) . وكان من أعظم مراكز التصوير شأنا فى عصر تيمور مدينة سمرقند ، التى اتخذها هذا العاهل مقرا لحكمه منذ سنة ٧٧١ هـ (١٣٧٠ م)

---

(١) أنظر كتابنا «التصوير فى الاسلام» ص ٣٩ واللوحات رقم ١٠ و ٢١ و ١٢ ؛ وراجع Martin : Miniature Painting ، اللوحة ٤٥ — ٥٠ ؛ و Sakisian : La Miniature Persane ص ٣٢ وشكل ٣٧ و ٣٨ .

(٢) راجع Aga-Oglu : Preliminary Notes on Some Persian Manuscripts فى مجلة Ars Islamica ج ١ (سنة ١٩٣٤) ص ١٩٧

وجمع فيها أشهر الفنانين وأرباب الصناعات الدقيقة ؛ ولكن تبريز وبغداد وشيراز ظلت أيضا من مراكز هذا الفن وازدهرت فيها مدارس فنية عظيمة.

على أن الصور التى تنسب الى مدينة سمرقند، على وجه التحقيق، نادرة جدًا . ولعلنا لا نستطيع أن ننسب اليها شيئا كثيرا ، عدا الرسوم المستقلة المنقولة عن نماذج صينية والمرسومة فى معظم الأحيان بالحبر الصينى[1]، ثم بعض رسوم متأثرة الى حد كبير بالأساليب الفنية الصينية وتشتمل على رسوم حيوانات وطيور حقيقية وخرافية ، وأخيرا بعض مخطوطات فى موضوعات فلكية[2].

أما مدينة تبريز فربما لا نستطيع أن نعتبرها تماما مركزا فنيا تيموريا ؛ لأنها خضعت لقبائل التركمان بين عامى ٨٠٩ و ٨٧٢ بعد الهجرة (١٤٠٦ و ١٤٦٧م)؛ وتأثرت بمدرسة بنى جلائر؛ ولم تلحق بشيراز وهراة فى الأساليب الفنية الجديدة التى وفقتا اليها فى عصر تيمور وخلفائه . ومن الآثار الفنية التى يمكن نسبتها الى تبريز فى هذا العصر صورة فى صفحتين محفوظة فى مجموعة كيفوركيان بنيويورك . ولعلها كانت فى صدر مخطوط من شاهنامه . وهى تمثل وليمة فى حديقة ، اجتمع فيها تيمور وبعض رجال بلاطه وخدمه[3] .

وفى عهد شاه رخ أصبحت هراة محط رجال الفنانين وميدان نشاطهم . وقد كان تيمور محبا للفن والأدب على الرغم من شذوذه وفظاظته،

(١) أنظر كتابنا « التصوير فى الاسلام » ، اللوحة رقم ١٧

(٢) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٤٢

(٣) المصدر السابق ص ١٨٤٣ و ١٨٤٤

بينما كان ابنـه شاه رخ من أشد ملوك الفرس عطفا على الفن ورجاله ، ولذا اجتاز الفن فى عصره مراحل الاقتباس والاختيار من الفنون الأجنبية والتأثر بها ، ووصل الى عنفوان شبابه وأصبح ما نقـله عن غيره من الفنون جزءا لا يتجزأ منه .

والصور التى رسمت فى نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) تحمل أهم الزخارف والأساليب الفنية التى صارت فى القرن التالى من أخص مميزات التصوير الايرانى فى مدرسة هراة . وأهم هـذه الأساليب الفنية مناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع ، ثم الألوان الساطعة التى لا يكسر من حدتهـا أى تدرج ، والمناظر الطبيعية ذات الجبال والتـلال المرسومة على شـكل الاسفنج ؛ وفضـلا عن ذلك فقـد استطاع الفنانون الوصول الى إيجـاد نسب معقولة بين الأشخاص فى الصورة وما يحيط بهـم من عمائر ومنـاظر .

وجدير بنا أن نشير هنا الى أن الفرق بين منتجات المدرستين التيموريتين الرئيسيتين ، مدرسة هراة ومدرسة شيراز ، لا يزال غير واضح ؛ ولكننا نستطيع أن نقول ، على وجه عام ، إن مدرسة شيراز أكثر اتصالا بالعصر السابق من مدرسة هراة ، وإن التطور فى هذه المدسة الأخيرة أعظم وأبين .

ومن أشهر المخطوطات التى تنسب الى مدرسة شيراز شاهنامه فى استانبول مؤرخة من سـنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠ م) ؛ وأخرى فى دار الكتب المصرية ، كتبت سـنة ٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م) ؛ ونرى فى صور هـذين المخطوطين بعض التنويع فى رسم المنـاظر الطبيعية ؛ ولكن الألوان فاتحـة وبراقة وغير منسجمة .

ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا مجموعة من الشعر محفوظة فى متحف الفن التركى والاسلامى باستانبول ومؤرخه سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٨)[١] وفيها اثنتا عشرة صورة تمثل مناظر طبيعية، من أشجار وزهور وأنهار وتلال وطيور، بدون أى رسم آدمى ؛ مما دعا الى القول بأن هذا الفنان انما صور المثل العليا فى نظرية الخليقة عند المزدكية، وانه ربما كان من أتباع هذا المذهب . ولسنا فى حاجة الى القول بأن رسم مثل هذه المناظر الطبيعية لا يتعارض مع الاسلام فى شىء .

وفى مجموعة جلبنكيان مخطوط من مجموعة شعرية كتبت سنة ٨١٣ هـ (١٨١٠ م) لاسكندر سلطان حاكم شيراز وابن شاه رخ[٢] . ويمتاز هذا المخطوط بأن فيه، عدا المتن، حاشية ذات أركان زخرفية جميلة . أما كاتبه فهو محمود مرتضى الحسينى الذى كتب مخطوطا آخر من مجموعة شعرية، محفوظا الآن فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين، ومؤرخا من سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م)؛ وقد صنع لمكتبة الامير بايسنقر[٣] . ويمتاز بحرص المصور على رسم أقل عدد ممكن من الأشخاص فى صوره، وبالألوان الهادئة الخفيفة، والأساليب الاصطلاحية فى رسم التلال .

(١) انظر Sakisian : La Miniature Persane ص ٣٢ ؛ ومقال الأستاذ Aga-Oglu فى مجلة Ars Islamica، ص ٧٧ — ٩٨ من السنة الثالثة (١٩٣٦).

(٢) انظر المصدر السابق، لساكيان؛ شكل ٤٤ — ٤٧

(٣) راجع E. Kühnel : Die Baysonghur - Handschrift der Islamischen Kunstabteilung فى العدد ٥٢ (سنة ١٩٣١) من الكتاب السنوى للمجموعات الفنية البروسية Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen ص ١٣٢ — ١٥٢

ولكن الحق أن التمييز بين المدارس المختلفة فى العصر التيمورى أمر عسير بسبب تنقل الفنانين بين المراكز الفنية المختلفة ، ولأننا لا نعرف المركز الذى ينسب اليه عدد كاف من المخطوطات ، ليمكننا بالموازنة والقياس أن نحـدد المميزات الفنية لكل مدرسة .

ومهـما يكن من الأمر فان العصر الذهبى للتصوير الايرانى انمـا يبدأ فى عهد خلفاء تيمور : ابنه شـاه رخ وحفدته بايسنقر وابراهيم سلطان واسكندر بن عمر شيخ ، اذ أصبحت للصور الايرانية فى عصرهم ذاتية قوية تمثل روح الفن الايرانى ، بعد أن هضم كل ما استعاره من أساليب الفنون فى الشرق الأقصى .

ومما ساعد على كثرة الانتاج و إتقان الصور فى عصر خلفاء تيمور أن إيران كانت مقسمة الى مقاطعات مختلفة ، يحكمها أمراء لهم نصيب وافر من الاستقلال ولهم حاشية و بلاط ، كما للعاهل الأكبر الذى كان يشرف على إدارة الامبراطورية كلها ، ولذا فقـد نشأت مراكز فنيـة عديدة كانت تتنافس فى سبيل النهضة بالفنون ولا سيما التصوير .

وقد أسس شاه رخ فى مدينة هراة مكتبة ومجمعا لفنون الكتّاب . ثم جاء ابنه بايسنقر فأنشأ مكتبة أخرى ومجمعا للفنون ، استقدم اليه أعلام الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين ، فانتقلت صناعتا التصوير والتذهيب من تبريز وسمرقند وشيراز الى هراة .

أما العلاقات بين إيران والشرق الأقصى فى عصر تيمور وخلفائه فانهـا لم تضعف ، لأن سقوط أسرة المغول فى إيران سـنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م) ، تبعه سـقوط أسرة يوان المغـولية فى الصين وقيـام أسرة منج التى حكمت

من سـنة ٧٧٠ هـ (١٣٦٨ م) الى سـنة ١٠٥٤ هـ (١٦٤٤ م)، فكان طبيعيا أن ينشأ الود المتبادل بين الأسرتين الجديدتين بعد نجاحهما فى تقويض نفوذ المغـول . وتبودلت البعثات بين الصين و إيران فى عصر شاه رخ و بايسنقر . وأكبر الظن أن هذه البعثات كانت تعـود من الصـين بكثير من المنتجات الفنيـة ، كما كانت تحمـل اليها بدائع التحف المصنوعة فى إيران . والواقع أن الآثار الفنية من مدرسـة هراة تشهد بتأثير الفنون الصينية ، ولا سيما فى جلود الكتب التى كانت الحيوانات الخرافيـة الصينية من أهم عناصر الزخرفة فيها .

وعلى كل حال فان أكثر الصـور الايرانيـة فى القرن التـاسع الهجرى (الخامس عشر) تنسب الى مدينة هراة، التى كانت أهم ميدان لفن التصوير فى ذلك العصر .

وتمتاز مدرسة هراة بطموح الفنانين فيها الى التطوّر والتجديد، و بظهور بعض المصوّرين من ذوى الذاتية الفنية والعبقرية الخاصة، و بالميل الى دقة تصوير التفاصيل فى الرسم ، و بغنى الألوان وانسجامها واتزانها وكثرة استعمال اللون الذهبى، و بتغطية الأرضية بالحشائش والزهور والشجيرات .

ومن أقدم المخطوطات التى تنسب الى هذه المدرسة مخطوط من كليلة ودمنة محفوظ الآن فى مكتبة قصر جلستان بطهران[١] . ويمتاز باتقان تصوير الطبيعة، وهضم العناصر الصينية التى اقتبسها الفن الايرانى فى هذا السبيل . ولا شك فى أن هذا المخطوط يشبه الى حد كبير مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ

(١) أنظر Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting اللوحات ٢٨ و ٣٤ و ٣٦

فى مكتبة الجامعة باستانبول والذى تحدثنا عنه فى الصفحات السابقة ؛ ولكنهما يختلفان فى الصور الآدمية، فهى فى المخطوط الأخير أكثر نضارة وأقرب الى الطبيعة منها فى مخطوط طهران .

وفى مجموعة المستر شستر بيتى Chester Beatty مخطوط من «جلستان» سعدى ، كتب سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) للأمير بايسنقر ، بيد الخطاط جعفر البايسنقرى الذى استقدمه الأمير من تبريز ليعمل فى مجمع فنون الكتاب بمدينة هراة[1] . وفيه ثمان صور بديعة يبدو فيها الاتقان والمميزات الفنية التى نعرفها فى مدرسة هراة .

وقد كتب هذا الخطاط نسخة من الشاهنامه سنة ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) تمتلكها الآن الحكومة الامبراطورية الايرانية ؛ وتكاد تكون أبدع ما نعرفه من مخطوطات الشاهنامه المصورة ؛ وذلك لاتقان صورها ، وإبداع زخارفها ، والمهارة فى تصوير الحوادث تصويرا تظهر فيه الحياة والحركة ، والتماسك ووحدة التأليف ، وللتنويع الذى يبعد الملل الذى تسببه المناظر المكررة فى مخطوطات مدرسة تبريز ومدرسة شيراز ، ولمراعاة الدقة فى رسم الخيل ، والشجيرات والزهور والطيور وزخارف الملابس ، فضلا عن العناية التامة برسم التفاصيل وبعض أنواع التحف كالسجاجيد والأوانى وما الى ذلك[2] .

ومن أبدع الصور التى تنسب الى مدرسة هراة صورة مستقلة ومحفوظة الآن فى متحف الفنون الزخرفية بباريس ؛ وهى تمثل لقاء هماى وهمايون

---

(١) أنظر اللوحة ٤٢ ب من المصدر السابق .

(٢) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٥١ — ١٨٥٢

فى حدائق القصر الملكى بمدينـة بكين (أنظر شـكل ٤٤) . ويتجلى فيها حب الطبيعة ، و إبداع تصويرها مع التوفيق فى التعبير عن أرستقراطية الأشخاص المرسومين، فضلا عن أن ألوانها وأزهارها تكسبها سحرا عجيبا .

وثمـة عدد من الصـور المستقلة المنقوشة على الحرير، على النحو المتبع فى الشرق الأقصى . ويمكن نسبتها الى مدرسـة هراة فى النصف الأول من القرن التاسـع الهجرى (الخـامس عشر الميلادى) . وتمتـاز بوضوح التأثير الصينى فيها، حتى يظن أنها من رسم المصـور غياث الدين الذى سافر بين عامى ٨٢٣ و ٨٢٧ ﻫ (١٤٢٠ و ١٤٢٤ م) مع بعثـة أرسلها شاه رخ الى الصين[١] . و إحدى هذه الصور محفوظة فى متحف الفنون الجميلة بمدينـة بوستن Boston وتمثـل حبيبين جالسين على سجادة نفيسة وتظلهما شجرة مزهرة. والثانية فى المتحف المترو پوليتان بنيو يورك وفيها أشخاص بجوار شجيرات مزهرة[٢]. أما الثالثة ففى مجموعة الكونتس دى بهاج Comtesse de Béhague وتمثل لقـاء هماى وهمايون وقد أصاب فيها الفنان توفيقا عظيما فى الجمع بين الأساليب الفنية الصينية والإيرانية[٣] .

وقد بدأت مدرسة هراة منذ منتصف القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى فى أن تتميز عن سـائر المدارس التيمورية وتفقد صلتها بها ؛

---

(١) أنظر A. U. Pope: A XVth century Persian painting on silk فى مجلة Apollo ، السـنة العشرين (١٩٣٤) ص ٢٧٦ — ٢٠٧ ؛ وكتابنا « التصـوير فى الاسلام » ص ٤٣

(٢) أنظر مقال الأستاذ ديماند Dimand فى Bulletin of the Metropolitan Museum ، السنة ٢٨ (١٩٣٣) ص ٢١٣

(٣) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، اللوحة ٨٧٨

فأصبحت لها ذاتية قوية فى تأليف الصـور ورسمها وتلوينها . وطبيعى أن بعض الفنانين لم يسـتطع أن ينفصل تماما عن التقاليد الفنية الموروثة ؛ بينما سار آخرون فى ميدان التطور شوطا بعيدا .

ومن المخطوطات التى تتجلى فيها المميزات الفنية التى عرفناها فى مدرسة هراة شاهنامه فى الجمعية الأسيوية الملكية بلنـدن كتبت للأمير محمد جوكى ابن شاه رخ . وقد توفى هذا الأمير سنة ٨٤٨ هـ (١٤٤٥)؛ فأكبر الظن أن المخطوط يرجع الى ما قبل وفاته ببضع سنوات[١] .

وفى المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من ديوان السلطان حسين ميرزا مؤرخ من سـنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) . ويدل ما فى صـوره من المناظر الطبيعية، و رسوم العمائر، والسحنات المغولية ، وانسـجام الألوان على سمو الأساليب الفنية التى وفق اليها الفنانون من مدرسة هراة .

وفى المتحف المترو بوليتان بمدينة نيو يورك مخطوط من كتاب «هفت بيكر» للشاعر نظامى يحتوى على صـورة بديعة جدا تمثل بهرام جور يثبت لحبيبته فروسيته ومهارته فى الرماية[٢] — وذلك بأن يلصق بسهم واحد حافر حمار الوحش بأذنه — وتمتاز هذه الصورة بحسن توزيع الأشخاص بين الصخور والتلال؛ وعليها اسم المصور العظيم بهزاد ؛ ولكنها نسـبة لا نظن أنها صحيحة ؛ لأن الصـورة ، على الرغم من إتقانها ، لا يتجلى فيها ما نعرفه عن أسلوب بهزاد ، مما سـيأتى شرحه فى الصفحات التاليـة . والواقع أننا نعرف أسمـاء بعض

---

(١) انظر المصدر السابق ، لوحة رقم ٨٧٥ و ٨٧٦

(٢) أنظر العدد الأول من مجلة « الثقافة » ، فى ٣ يناير سنة ١٩٣٩ ، ص ٢٤ واللوحة الفنية التى تواجهها .

المصورين فى مدرسة هراة ؛ ولكنا لا نستطيع أن ننسب الى أحدهم أى صورة فى مخطوط معين . ولعل أعظم هؤلاء المصورين هو روح الله ميرك نقاش الذى يقال إنه كان أستاذا لبهزاد ، والذى تنسب اليه صورتان فى مخطوط من المنظومات الخمسة للشاعر نظامى مؤرخ من سنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م)[١] .

وصفوة القول أن التصوير الايرانى فى عصر تيمور وخلفائه خطا الخطوة الأخيرة فى سبيل الكمال الذى بلغه على يد بهزاد وتلاميذه الذين حملوا لواء هذا الفن فى صدر الدولة الصفوية . وذلك على الرغم من أن العاهلية التيمورية دب فيها الانحلال بعد وفاة شاه رخ وبدء النزاع بين خلفائه ، حتى استولت قبائل التركمان على غربى إيران ، وقامت دولة الاوزبك فى بلاد ما وراء النهر ، بل استطاعت أن تقضى على نفوذ خلفاء تيمور فى شرقى إيران ؛ ولكن هراة ظلت عاصمة التيموريين الذين تقلص نفوذهم ، بغير أن يؤثر ذلك فى ازدهار صناعة التصوير ؛ فكان حكم السلطان حسين ميرزا بيقرا بين عامى ٨٧٣ و ٩١١ بعد الهجرة (١٤٦٨ — ١٥٠٦ م) من العصور الذهبية لتلك المدينة فى الأدب والفن ، فعمت شهرة بلاطه أنحاء القارة الأسيوية ، واتصل به كثير من الشعراء والأدباء والموسيقيون ؛ وكان هو ووزيره مير على شير من أكبر رعاة التصوير فى التاريخ الايرانى ، حتى ظهر فى خدمتهم بهزاد صاحب الآثار الفنية البديعة فى التصوير الاسلامى .

(١) أنظر Martin - Arnold : The Nizami MS. illuminated by Bihzad, Mirak & Qasim Ali ؛ و Sakisian : La Miniature Persane ص ٧٤ — ٧٥

بهــزاد

ولد بهزاد فى مدينة هراة سـنة ٨٥٤ هـ (١٤٥٠ م) . وذاع صيته فيها ونعم برعاية السلطان حسين بيقرا ووزيره مير على شير . وظل يعمل فى هراة حتى سقطت فى يد الشاه اسماعيل الصفوى سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) فانتقل معــه الى تبريز حيث زاد نجمــه تألقا ، ونال من الشرف والفخار فى خدمة الشاه اسماعيل ثم ابنه طهماسب ما لم ينله مصور آخر فى التاريخ الاسلامى .

وقد حفظ لنا أحد المؤرخين الايرانيين نص البراءة التى تسـلمها بهزاد حين عينه الشـاه اسماعيل سـنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) مديرا لمكتبته الملكية ومجمع فنون الكتاب ، فجعله رئيسا لكافة أمناء المكتبة ومن فيها من خطاطين ومصورين ومذهبين وغيرهم (١) .

وذاع صيت بهزاد فى إيران وفى غيرها من البلاد التى كانت لها بالايرانيين صلات فنية . وفاق فى الشهرة من سبقه من المصورين ومن عاصره أو خلفه منهم ؛ فأثنى عليه المؤرخون الثناء الجم ، وقرنوه بمانى الذى يضرب به المثــل عنــد الايرانيين فى إتقان التصوير ؛ وقالوا إن مهارته محت ذكرى سائر المصورين ، وإن شعرة من فرشاته قد أكسبت الجمـاد حياة ... الخ ؛ كما أعجب به الملوك والأمراء فتسابقوا الى جمع آثاره الفنية وكتب عنه « بابر » القيصر الهندى المغولى أنه أعظم المصورين قاطبة .

وعند ما أقبل بعض مؤرخى الفنون من الغربيين على دراسـة التصوير الاسـلامى ، عرفوا لبهزاد منزلته الجليلة ؛ ولكن بعض المحدثين منهم يرون

(١) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ١٥٠ — ١٥١

أنه نال أكثر مما يستحق [١] . وفى رأينا أن هـذا الزعم الأخير مبالغ فيه الى حد كبير .

على أن هـذه الشهرة الواسعة التى أصابها بهزاد جعلت من الصعب أن نعرف على وجه التحقيق كل آثاره الفنية ؛ لأن المصورين أقبلوا على تقليده ؛ بل كانوا يكتبون اسمه على الصـور التى يرسمونها إعلاءً لشأنها ؛ كما أن تجار العاديات و بعض الهواة كانوا ينسبون اليه صورا ليست من عمله ، رغبة منهم فى الكسب الوافر . والحق أن هذا جعل دراسة أسلوبه الفنى أمرا عسيرا ؛ فاننا لا نستطيع أن نطمئن الى حكم نصـدره بعد بحث الصور القليـلة التى يثبت قطعيا نسبتها اليه .

وثمة صور أخرى ليست بعيدة كل البعد عن أسلوبه فى الرسم ؛ ولكن ليس عليهـا امضاءه ؛ ولعل الخـير كل الخير فى مواصـلة الدرس والموازنة حتى يمكن أن نعرف عن حقيقة آثاره الفنية أكثر ممـا نعرف الآن [٢] .

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضـع امضائهم على آثارهم الفنية . وقد استطاع بفضل علو مكانته أن ينتصر على الخطاطين انتصارا مبينا ؛ فقـد ذكرنا أنهـم كانوا أعلى منزلة من المصورين ، وكانوا يتحكمون فى حجم الصور ، وفى انتقاء الموضوعات ، وفى تحـديد الفراغ الذى يتركونه فى صفحات المخطوطات ليرسم فيـه المصورون ؛ ولكن بهزاد قضى

---

(١) أنظـر Blochet ; Musulman Painting ص ٦٩ ؛ Sakisian : La Miniature Persane ص ٦٩ و ٧١ ؛ وكتابنا «التصوير فى الاسلام» ص ٥٢

(٢) راجع مادة «بهزاد» فى الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الاسلامية فقد جمع فيها الأسـتاذ إتنجهاوزن Ettinghausen بيانات وافرة عن حياة بهزاد وما ينسب اليـه من الآثار الفنية .

على ذلك كله واختار الموضـوعات التى أرادها ، ورسمهـا بالحجم الذى كان يبتغيه ، فى صفحة أو صفحتين متجاورتين .

وامتاز بهزاد ببراعته العظيمة فى مزج الألوان وتفهم أسرارها ، وفى التعبير فى صوره عن الحالات النفسـية المختلفة ، وفى رسم العمائر والمناظر الطبيعية . وانك لتحس أمام آثاره الفنية أن بين يديك صورا أرستقراطية ، بهدوئها ، وحسن ذوقها ، وإبداع التركيب فيها ، ودقة الزخرفة وانسجامها ، ممـا يشهد بأن بهزاد كان المصور الكامل الذى انتهى على يديه تطوّر التصوير الايرانى فى عهد المدرستين الايرانية المغولية ثم التيمورية .

وقد عاش بهزاد طويلا . وتنسب اليه صـور عديدة من القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) وكثير من هذه الصور تمثل دراويش من العراق وإيران . ومما كتبه أحد المؤلفين الهنود عن بهزاد انه لم يحرز هذه الشهرة الواسعة لأنه سار بأساليب التصوير الايرانى الى الكمال الطبيعى الذى كان مقدرا له أن يصل اليه فى تطوره فحسب ؛ بل لأنه سار به أبعـد من ذلك فأدخل فيـه عنصرا من الحب الالهى ، لتأثره بمذهب الصوفية الذى بلغ أوج عظمته فى إيران قبيل أن يولد بهزاد ، وحين كان صبيا .

ومن أبدع الآثار الفنية التى يطمئن مؤرّخو الفنون الاسلامية الى نسبتها لبهزاد ست صور فى مخطوط من كتاب « بستان » للشاعر الإيرانى سعدى محفوظ فى دار الكتب المصرية وعلى أربع صـور منهـا امضاء بهـزاد (أنظر شكل ٤٥) .

وقـد كتب هـذا المخطوط « سلطان على الكاتب » أعظم الخطاطين فى عصره، كتبه سـنة ٨٩٣ ﻫ (١٤٨٨ م) للسلطان حسين ميرزا الذى نشأ بهزاد فى بلاطه بمدينـة هراة ؛ فلا عجب أن تولى بهزاد بنفسه تحلية هـذا المخطوط بصـور، تتجلى فيهـا براعته فى مزج الألوان، وتوفيقـه فى توزيع الأشخاص ، ودقته فى رسم الزخارف النباتية والهندسية الدقيقة . وقد كتب على ثلاث صور منهـا بخط دقيق وفى مكان يصعب الاهتداء اليـه « عمل العبد بهزاد» . أما الامضاء الرابع ففى صورة تمثل فقهاء يتجادلون فى مسجد؛ وفيهـا عقد جميـل تجرى فى إطاره عبارات إيرانيـة فى ١٣ منطقة وتنتهى فى المنطقة الأخيرة بالنص الآتى : «عمل العبد بهزاد سنة أربع وتسعين وثمانمائة»؛ مما يدل على أن رسم الصورة كان بعـد إتمام المخطوط بسنة كاملة . وليس هـذا بمستغرب فى التصوير الايرانى ؛ فقـد كان الخطاطون يتمون عملهم ، ويتركون الصفحات التى يراد أن يزينهـا المصورون بالرسم . وحدث كثيرا أن المخطوطات لم تزين بالصور إلا بعد إتمام كتابتها بزمن غير قصير .

وعلى كل حال فان ثلاثا من الصور الممضاة تمثل مناظر فى عمائر، أما الرابعة فتمثل الملك دارا وراعى الخيل، وتثبت تفوق بهزاد فى رسم الخيل وتصوير الطبيعة الريفيـة تصويرا فيـه انسجام وحياة . وفى أول المخطوط صـورة فى صفحتين تمثل السلطان حسين ميرزا فى مأدبة ؛ ولا بد من أن تكون من تصوير بهزاد أيضا فان موازنتها بالصـور الممضاة لا يكاد يترك سبيلا للشك فى صحة ذلك [1] .

(١) انظر كتابنا « التصوير فى الاسلام » ص ٤٨ وما بعدها ، واللوحات ٢١ — ٢٥ ؛ Wiet : L'Exposition Persane de 1931 ص ٧٤ وما بعدها .

وفى المتحف البريطانى مخطوط من منظومات الشاعر نظامى ، تاريخه سنة ٨٤٦ ﻫ (١٤٤٢ م) . وفيـه عدة صـور صغيرة ، على ثلاث منها : « صوره العبد بهزاد » مكتوبة فى مكان غير ظاهر . ويكاد النقاد يجمعون على صحة نسبة هذه الصور الثلاث الى بهزاد ؛ ولكن معرفة تاريخها أمر غير سهل ؛ وقد لوحظ أن على إحدى الصور الأخرى فى هذا المخطوط تاريخ سنة ٨٩٨ ﻫ (١٤٩٣ م) مما يرجح أن تكون الصـور المنسوبة الى بهزاد من رسمه فى نهاية القرن التاسع الهجرى أيضا .

وفى مجموعة كيفور كيان Kevorkian بنيويورك صفحات عليها نماذج خطية ؛ وفى إحداها صورة دائرية تمثل شابا وعجوزا على مقربة من نهر صغير وحولهما منظر جبلى ؛ وعليها[١] : « صوره العبد بهزاد » .

وثمـة بعض صور شخصـية حقيقية تنسب لبهزاد ويبـدو فيها نجاحه فى بيان سحنة الأشخاص وصفاتهم الجسمية . ومن هذه الصور واحدة تمثل الشاه طهماسب فوق شجرة ؛ وهى محفوظة الآن فى متحف اللوفر ؛ وعليها « پير غلام بهزاد » أى « العبد العجوز بهزاد »[٢] ؛ وفى مجموعة المسيو كارتييه Cartier صورة للسلطان حسين بيقرا تنسب الى بهزاد ، وتشبه رسم السلطان حسين بيقرا فى مخطوط «بستان» المحفوظ فى دار الكتب المصرية[٣] .

على أن المقام لا يتسـع هنا لاستعراض سـائر ما ينسب الى بهزاد من الصور[٤] ؛ فحسبنا أن نذكر أنه كان جم النشاط وأنه — إن لم يبتدع مدرسة

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٨٨٥ أ .
(٢) أنظر Sakisian: La Miniature Persane ، اللوحة رقم ٧٥ ، شكل ١٣٢
(٣) المصدر السابق ، اللوحة رقم ٣٧
(٤) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٥٨ — ١٨٦٦ .

أو طرازا جديدا — فقد عرف كيف يسمو بالأساليب الفنية التى ازدهرت فى مدرسة هراة الى الاتقان والدقة فى مزج الألوان، والتماسك فى التأليف التصـويرى ، والبراعة فى تمثيل العمائر من الخارج والداخل ، والتوفيق فى تصوير الطبيعة الريفية، والقدرة على رسم الصور الشخصية والتعبير عن الحالات النفسية،وما الى ذلك مما نراه فى صوره،أو فى الصور التى تنسب اليه، والتى نرجح أن معظمها من عمل تلاميذه أو مرؤوسيه فى مجمع الكتب فى تبريز، أو المعجبين بفنه من سائر المصورين .

قاســـم على

ومن الفنانين الذين نبغوا فى هراة فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) قاسم على الذى كان مؤرخو الفن يخلطون أحيانا آثاره الفنية بآثار زميله بهزاد .

والواقع أن ما نعرفه من صور هـذا الفنان فى مخطـوط المنظومات «الخمسة» لنظامى ، المؤرخ من سـنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م) والمحفوظ الآن بالمتحف البريطانى برقم Or. 6810 — يدل على أنه كان مصورا ماهرا ؛ ولـكنه تأثر بأساليب أستاذه وزميـله بهزاد حتى لم يبـق لنفسه أى قسط من الذاتية الفنية؛فهو يقلد بهزاد فى الموضوعات التى يصورها،وفى الأسلوب الذى يسـتعمله فى تصويرها، وفى الزخارف التى يزينها بها؛ ولكنه لم يصل الى مقام أستاذه فى إبداع الألوان وتمـييز سحنات الأشخاص و إكسابها شيئا من التعبير .

وتنسـب الى قاسم على بعض صـور فى مخطوط بالمكـتبة البودلية فى اكسفورد ، مؤرخ سـنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) . وأجمـل هذه الصـور

واحدة تمثـل بعض الصوفية فى حديقـة غناء[١]؛ ولكن بعض الأشخاص فيها منقولون عن صور بهزاد فى مخطوط دار الكتب المصرية .

وأكبر الظن أن هـذا الفنان أتقن رسم الصور الشخصـية ؛ وأنه رسم صورة « بهزاد » المحفوظة فى مكتبة الجامعة باستانبول[٢] . وتدل ملابس بهزاد فى هذه الصورة على أنها رسمت فى العصر الصفوى أى بعد انتقاله الى تبريز .

مدرســـة بخارى

وقد ازدهرت فى إقليم بخارى مدرســة فنية فى القرن العـاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) يمكننا أن نعتبرها ذيلا لمدرسة بهزاد .

والواقع أن الأحداث السياســية التى وقعت فى خراسان و بلاد ما وراء النهر فى بداية القرن العاشر هى التى أدت الى قيام هذه المدرسة ؛ فان مدينة هراة سـقطت فى يد شـيبانى خان زعيم الأوزبك سـنة ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م) ؛ ولكن الشاه اسماعيل الصفوى انتزعها من يد الشيبانيين بعد ثلاث سنوات . وتقلص حكمهم الى بلاد ما وراء النهـر ؛ وصاروا يحكمون من سمرقند و بخارى . وهاجر الى هاتين المدينتين كثير من المصورين فى هراة، ولا سيما أن قيام الدولة الصفوية فى هـذا الاقليم كان معناه فرض المذهب الشيعى عليه بعد أن كان يتبع المذهب السنى فى عصر تيمور وخلفائه وفى عصر الشيبانيين . ثم استولى الأوزبك مرة ثانية على هراة، ونهبوها سنة ٩٤١ هـ (١٥٣٥ م) ؛ فهاجر منها الى بخارى جمهرة الباقين فيهـا من رجال الفن .

---

(١) أنظر اللوحة رقم ٢٠ من كتابنا «التصوير فى الاسلام» .

(٢) راجع Sakisian : La Miniature Persane ، اللوحة ٧٤

وقامت على أكتاف هؤلاء الفنانين فى مهجرهم مدرسة بخارى التى كان أشهر رجالها المصوّر محمود مذهب .

وقد كان محمود مذهب يعمل فى بلاط السلطان حسين بيقرا، ويظهر فى آثاره الفنية الأولى أنه متأثر بأساليب بهزاد الى حد كبير، ولا سيما فى تأليف الصـور وتغطية أرضيتها بالعمائر وفى رسم الأشخاص وتوزيعهم فى الصورة . والظاهر أن هذا الفنان هاجر الى بخارى وترك هراة بعـد أن بارحها بهزاد الى تبريز بفترة قصيرة .

ومن أشهر آثاره الفنية صور فى مخطوط من « تحفة الأحرار » للشاعر جامى، كتب فى بخارى[١] وكان فى مجموعة هومبرج Homberg . كما تنسب اليه صور فى مخطوط آخر من تحفة الأحرار محفوظ الآن فى المكتبة الأهلية بباريس، وعلى بعض صوره «صوّره العبد محمود المذهب»[٢] . على أن أبدع ما نعرفه لهذا الفنان صورة فى صفحتين بمخطوط من المنظومات الخمسة لنظامى كتب للأمير عبـد العزيز الشيبانى (٩٥٢ هـ — ١٥٤٥ م) ، ومحفـوظ فى المكتبة الأهلية أيضا ، وتمثل الصورة عجوزا تقدم شكواها إلى السلطان سنجر[٣] . وعلى هذه الصورة امضاء محمود مذهب، وتمتاز باتزانها وتباين ألوانها[٤] .

---

(١) أنظـــر Galerie Georges Petit, Vente O. Homberg, Paris 1931, N° 88.

(٢) أنظر Blochet : Musulman Painting اللوحة ١٠٨ ، Sakisian : La Miniature Persane ، شكل ١٢٨

(٣) سيأتى حديث هذه القصة فى صفحة ١١٥

(٤) Blochet: Musulman Painting ، اللوحتان ١١٤ و ١١٥

وثمة صـور أخرى تنسب الى هذا المصور ، ولكن المقام لا يتسع هنا لاستعراضها و بيان مميزاتها [١] .

ومن المصورين الذين هاجروا من هراة الى بخارى ، بعد أن تأثروا بمدرسة بهزاد ، عبد الله المذهب والمصور ، ولكن الصور التى عليها امضاؤه نادرة . ولعل أشهرها رسم شاب يعزف على العود تحت شجرة مزهرة ، وهى محفوظة الآن فى متحف الفنون الصناعية بمدينة ليبزج [٢] .

ومما نلاحظه فى الصور المنسو بة الى هذه المدرسة أن الرجال المرسومين فيهـا يلبسون غطاء رأس مكون من قلنسوة مرتفعة ومضلعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل . كما امتازت هذه المدرسة بالميل الى الصور المستقلة التى تجمع فى « مرقعات » خاصـة ، و بنقش هوامش المخطوطات بشـتى الزخارف باللونين الذهبى والفضى على أرضية مختلفة الألوان .

المدرسة الصفوية الأولى

أما المدرسة الصفو ية فقد قامت على أكتاف بهزاد وتلاميذه وأعوانه ؛ وكان أعظم من شملها برعايته هو الشاه طهماسب ، الذى ظل يحكم إيران بين عامى ٩٣٠ و ٩٨٤ بعد الهجرة (١٥٢٤ — ١٥٧٦ م) ، بعد أن قضى أبوه الشـاه اسماعيل حكمه فى حروب وطد بهـا دعائم الحكم للأسرة الصفو ية ولم تترك له الفراغ الكافى لتعهد المجمع الذى أنشأه لفنون الكتاب وعقـد إدارته لبهزاد .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٦٩ — ١٨٧١

(٢) أنظـر Kühnel : Miniaturmalerei im islamischen Orient ، اللوحة ٧٠

وارتفعت مكانة الفنانين فى عصر الدولة الصفوية ، واتخذ السلطان من بين المصورين أصدقاءه وندماءه ؛ بل كان الشـاه طهماسب نفسه يطمع فى أن يصبح مصورا ماهرا ، تعلم الفن عن المصور المشهور سلطان محمـد ، وكان كذلك صـديقا لبهزاد وتلميذه اقا ميرك .

ولا غرابة فى أن يرتفع شأن رجال الفن فى حكم الدولة الصفوية ؛ فانها أول دولة إيرانية وطنية منـذ العصر الساسانى ؛ فطبيعى أنهـا فكرت فى أن تعيد الى إيران مجدها الفنى القديم ، وبدأت برجال الفن فكان نصيبهم وافرا من تشجيعها و إكرامها . ومن ثم فان بين مخطوطات العصر الصفوى عددا كبيرا محلى بالصـور ، التى يمثل أكثرها أبهة هذا العصر وحياة البلاط والأمراء فيـه ، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمـائر ضخمة جميـلة وملابس فاخرة ومجالس طرب وشراب ، كل ذلك فى رسم دقيـق وألوان زاهية فى هدوء ، ومتنوعة فى انسجام ؛ يتوج ذلك مهارة فى تأليف الصورة ، وتوزيع الأشخاص فيها ، ومراعاة النسب بين أجزائها المختلفة .



ومهما يكن من الأمر ، فان بهزاد ، حين عين سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) مديرا لمعهد فنون الكتاب فى تبريز كان قد بلغ ذروة مجده ، ولم يتطور أسلوبه الفنى بعد ذلك ؛ فالفرق بسيط بين آثاره الفنية فى هراة وآثاره الفنية فى تبريز . أما تلاميذه الذين قدموا معه من هراة ، فقد تأثروا بالبيئة الصفوية الجديدة فى تبريز وأصبحوا دعامة المدرسـة الصفوية التى قامت فيها ؛ وهى المدرسة الصفوية الأولى .

وتمتاز الصور فى هـذه المدرسة بلباس الرأس المكوّن من عمامة ترتفع باستدارة وتبرز من أعلاها عصا صـغيرة حمراء ؛ ولكن هـذه الميزة ليست عامة ؛ لأن وجود تلك العمامة فى صـورة من الصور يدل على أنها ترجع الى عصر الأسرة الصفوية الأولى، أى قبل وفاة الشاه طهماسب، بينما وجود غيرها أو عدم وجودها لا يفيـد مطلقا ان الصورة لا يمكن نسبتها الى هـذا العصر . ويلوح لنا أن هـذه العمامة كانت فى أول الأمر شعار أفراد الأسرة الصفوية وأتباعهم؛ وكان المصورون يرسمون العصا الصغيرة باللون الأحمر؛ ثم ضعف شأن هذه العمامة،وبدأ القوم يغيرون لون العصا،ثم أصبح وجودها نادرا فى الصور الصفوية التى صنعت بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ٩٨٤ هـ (١٥٧٦ م) .

وقد كان لقيام الدولة الصفوية أثر كبير فى توحيد الأساليب الفنية، بعد أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسـية فى البلاد الايرانية . فلا غرو أن أصبحت منتجات مصورى البـلاط فى تبريز وقزوين أنموذجا ينسـج على منواله النابهون من المصورين فى سائر العاهلية الصفوية .

ومن أعلام المصورين فى هذه المدرسة شيخ زاده وخواجة عبد العزيز واقا ميرك وسلطان محمد ومظفر على وميرسـيد على ومحمدى وسيد مير نقاش وشاه محمد ودوست محمد .

أما شيخ زاده فقد كان خراسانى الأصل، وكان تلميذا لبهزاد ؛ وانتقل معه الى تبريز كما يظهر من صورة عليها امضاؤه . وهى فى مخطوط من أشعار حافظ، كتب لسام ميرزا ، الأخ الأصـغر للشـاه طهماسب ، ومحفوظ

الآن فى مجموعة كارتييه Cartier وتمثل هذه الصورة مجلس وعظ[1] . ويبدو فى رسم الأشخاص وتصوير ما أحدثه بعض المستمعين من شغب، إما لفرط التأثر والاعجاب بما قاله الواعظ وإما لسبب آخر، تقول يبدو من ذلك ومن رسم العمائر والجدران والأبواب ذات الزخارف الدقيقة أن الفنان مشبع جدا بالأساليب الفنية التى نعرفها فى بهزاد وتلاميذه .

ويميل الأستاذ الدكتور كونل Kuhnel الى أن ينسب الى شيخ زاده نحو أربع عشرة صورة من خمس عشرة موجودة فى مخطوط جميل من المنظومات الخمسة لنظامى، كتبه سنة ٩٣١ هـ (١٥٢٥ م) الخطاط الكبير سلطان محمد نور، ومحفوظ الآن فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك . وهذه الصور آية فى الجمال ، بألوانها البديعة وزخارفها الدقيقة ورسومها الغنية . وقد نسبها مارتن Martin الى اقا ميرك ، ونسبها ساكسيان Sakisian الى محمود مذهب[2] .

ومن تلاميذ بهزاد المصور خواجه عبد العزيز، والمعروف أنه قدم من إصفهان وأن الشاه طهماسب درس عليه فن التصوير[3] . ومن الآثار الفنية التى خلفها هذا المصور صورة أمير صفوى محفوظة الآن فى إحدى المرقعات بمكتبة طوب قابوسراى باستانبول ، وعليها امضاؤه وقد أضاف الى اسمه أنه تلميذ الأستاذ بهزاد .

(١) أنظر اللوحة ٣٦ من كتابنا «التصوير فى الاسلام» .

(٢) أنظر المصدر السابق ص ٥٩ و ٦٠ ؛ وراجع: Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting ص ١٠٨ ؛ و A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٧٢

(٣) أنظر المصدر السابق للأستاذ ساكسيان ص ١١٢ و ١٢٠

ونبغ من تلاميذ بهزاد المصوّر العظيم آقاميرك . وقد نشأ فى إصفهان ثم هاجر منها واتصل ببهزاد . وأتيح له أن يحظى بصداقة الشاه طهماسب . وقيل إنه ظل يعمل فى بلاطه حتى سنة ٩٥٧ هـ (١٥٥٠ م) . وثمة خمس صور عليها امضاؤه، وهى فى مخطوط من المنظومات « الخمسة » للشاعر نظامى، كتب فى تبريز بين عامى ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) للشاه طهماسب، بيـد الخطاط المشهور شاه محمود النيسابورى، ويفخر اليوم بحيازته المتحف البريطانى بلندن . وتمثل إحدى هذه الصور تتويج خسرو[1] ونرى فى صورة أخرى خسرو وشيرين على العرش ؛ وفى ثالثة مجنون ليلى بين الوحوش فى الصحراء؛ أما الرابعة فتمثل قصة كسرى أنو شروان يصغى للبومتين اللتين تتحدّثان على أنقاض قصر حل به الخراب لأن صاحبه كان ظالمـا (انظر شكل ٥٠)؛ وتمثل الخامسة رجوع شابور الى فسطاط خسرو . وتدل هذه الصور بمـا فيها من عمائر وزهور وأشجار على تأثر اقاميرك بأستاذه بهزاد؛ ولكننا نلاحظ فيها، فضلا عن ذلك، تفوّق ميرك فى تزيين الملابس بالزخارف المختلفـة ، وقصوره عمـا وصل اليه أستاذه فى تنويع السحنة فى الأشخاص وإكسابها بعض الحياة والتعبير والحركة .

ومن أعلام المصوّرين فى العصر الصفوى سلطان محمد ؛ وقد قيل إنه كان أستاذا للشاه طهماسب فى فن التصوير . ولعله خلف بهزاد فى إدارة مجمع الفنون الملكى ؛ وأكبر الظن أن نشاط هذا المجمع لم يعد مقصورا على فنون الكتاب بل امتـدّ أيضا الى صناعة الخزف ونسج الحرير والسجاد .

---

(١) أنظر اللوحة رقم ٣١ من كتابنا « التصوير فى الاسلام » .

ومهما يكن من الأمر فاننا نجد امضاء سلطان محمد على صورتين فى مخطوط نظامى سالف الذكر، إحداها تمثل بهرام جور يصيد الأسد، والثانية تمثل خسرو يفجأ شيرين تستحم[١]، وتمتازان بدقة الزخارف على الملابس، وبابداع الألوان، وإتقان رسوم الحيوان، وبالاشخاص ذوى الوجوه الجميلة التى تخلو من أى تعبير قوى . وصفوة القول أن أسلوب سلطان محمد يشبه أسلوب آقاميرك الى درجة لا يمكن تفسيرها بأن كليهما كان تلميذا لبهزاد فحسب؛ بل قد تحملنا على القول بأنهما تعاونا فى العمل تعاونا وثيقا ولم تكن لكل منهما ذاتية فنية مستقلة عن الآخر الى حد كبير .

ولا يفوتنا أن فى مخطوط نظامى، الذى اشترك فى تصويره أعلام المدرسة الصفوية، صورة غير ممضاة؛ ولسنا ندرى لأى الفنانين يمكننا نسبتها . تلك هى صورة السلطان سنجر والعجوز التى تقدمت اليه تشكو من أن أحد جنوده سرق مالا لها[٢] . وهذه قصة مشهورة صورها كثير من المصورين الايرانيين . وقد كان سنجر آخر ملوك دولة السلاجقة فى أيام مجدها وقبل أن تقوم على أنقاضها دويلات سلجوقية صغيرة الشأن فى القرن السادس الهجرى (منتصف الثانى عشر الميلادى) . ويحكى عنه أن عجوزا اعترضت موكبه شاكية أحد جنوده، فغضب وقال لها ما معناه : كيف حدثتك نفسك بمضايقتى بشكواك التافهة ؟ ألا ترين أنى خارج لأفتح بلادا وأعاقب أمما بأجمعها ؟ ! فأجابته قائلة : « وأى فائدة تجنى من الانطلاق لقهر الأمم الأجنبية اذا كنت غير قادر على حفظ النظام بين جنودك ؟ ! » .

(١) المصدر السابق، اللوحة رقم ٣٥

(٢) اللوحة رقم ٣٧ من المصدر السابق .

وفى اعتقادنا أن هـذه الصورة ، ذات الثروة الزخرفية العظيمة ، من الآثار الفنية التى يمكن نسبتها الى سلطان محمد أو الى اقاميرك فى آخر حياته [(١)] .

ومن أبدع الصور التى رسمها سلطان محمد اثنتان فى مخطوط من أشعار حافظ فى مجموعة كارتييه Cartier ؛ إحداهما تمثل أميرا صفويا بين أتباعه وغلمانه فى «كشك» فى حديقة، وقد جلسوا حوله حلقة يزيدها بهاء الألوان نضارة . أما الصورة الثانيـة فتمثل منظر شراب . وتبدو فيها مهارة الفنان ودعابته وتوفيقه فى تصوير الحركة؛فان المنظر كله يكاد يكون كاريكاتوريا : تدار كؤوس الخمر فيتناولها فريق بينما نرى آخرين يترنحون من السكر ويتدحرج بعضهم على الأرض؛وفى الطابق العلوى شيخ ينظر فى مرآة فى يده؛ويشترك الملائكة فى الشراب من شرفة تطل على الباقين؛ بينما يطرب الجميع موسيقيون بينهم شيخ وغلامان وثلاثة أشخاص آخرين فى هيأة كاريكاتورية تجعلهم أقرب الى القردة منهم الى الآدميين . وفى طرف الصورة حديقة ذات سياج خشبي وقف بجواره رجل يقبض على إبريق من الخمر يتدلى فى حبل طويل أمسك به رجل فى شرفة تطل على الحديقة [(٢)] .

وثمة صورة أخرى يرجح أنها من رسم سلطان محمد.ولا عجب فانها تكاد تكون أبدع ما صوّره الفنـانون فى عصر الأسرة الصفوية . وهى من الصور التى لا إمضاء عليها فى مخطوط نظامى الذى كتب للشاه طهماسب والمحفوظ

---

(١) انظر مقالنا عن هذه الصورة فى العدد الخاص الذى أصدرته مجلة « الثقافة » عن إيران فى ١٤ مارس سنة ١٩٣٩

(٢) انظر اللوحة رقم ٣٨ من كتابنا «التصوير فى الاسلام» .

فى المتحف البريطانى . وتمثل هذه الصورة قصة المعراج[1] . وقد كانت أحب قصص السيرة النبوية الى الايرانيين ، فرسموها فى عدد كبير من الصور والمخطوطات ؛ ولكننا لانعرف صورة لهذه القصة أصاب فيها الفنان حظا من التوفيق والسمو أوفر من صورة المعراج فى مخطوط نظامى (انظر شكل ٤٩) ؛ فان المرء يؤخذ لأول وهلة بابداع ألوانها وجلال مظهرها ، ويرى فيها السماء بسحبها البيضاء ، والنبي ، عليه السلام ، راكبا فرسه « البراق » ذات الوجه الآدمى ؛ وفى يمين الصورة بالجزء السفلى نرى الأرض التى تركها النبي وحولها غلاف أبيض كروى ؛ وأمام النبي سيدنا جبريل يقود الركب فى السموات ؛ و بين الرسول وسيدنا جبريل ملك مجنح يحمل مبخرة معلقة فى عصاة ، و يخرج منها لهب ذهبى ؛ وعلى يسار النبي ، صلى الله عليه وسلم ، ملك آخر يحمل صحنا فيه بخور يحترق ؛ وفى الصورة ملائكة آخرون يحمل بعضهم أطباقا من الجواهر والفواكه ، وفى يد أحدهم تاج ثمين . وصفوة القول أن فى الصورة خيالا واسعا ، وحركة وحياة تجعلها من أبدع آيات التصوير الايرانى . كما أننا نلاحظ فى رسم النبي عليه السلام ما أتبعه الفنانون الإيرانيون فى معظم الأحيان من إخفاء سحنة الرسل .

وفى مجموعة البارون موريس دى روتشيلد مخطوط من شاهنامه ، تاريخه سنة ٩٤٤ هـ (١٥٣٧ م) وفيه ٢٥٦ صورة كبيرة يظهر فى رسمها أسلوب أعلام المصورين فى المدرسة الصفوية ، ولا سيما سلطان محمد . وأكبر الظن

(١) قصة الاسراء والمعراج ورد ذكرها فى القرآن الكريم فى الآية الأولى من سورة الاسراء « سبحان الذى أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى الذى باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير » والعلماء غير متفقين فى هذا الشأن ؛ فبعضهم يرى أن الاسراء والمعراج كانا بالروح ؛ و يرى آخرون أنهما كانا بالجسد ؛ كما يرى فريق ثالث أن الاسراء من مكة الى بيت المقدس كان بالجسد وأن المعراج الى السماء كان بالروح .

أنهـا من عمل تلاميذهم ؛ ولكنها عظيمة الشأن ، لأنهـا كثيرة العدد وتجمع المميزات الفنية فى المدرسة الصفوية ، مع شتى الموضوعات التى عرض لها المصورون من قصص الشاهنامه .

ومن المصورين الذين نسجوا على منوال سلطان محمـد مصوران آخران هما شاه محمد الاصفهانى ومير نقاش . وأكبر الظن أن الأخير خلفه فى إدارة مجمع الفنون . وقد امتاز هـذان المصوران برسم شبان الطبقة الارستقراطية فى أوضاع أنيقة وأساليب متكلفة ؛ كما يظهر فى صورة محفوظـة فى متحف الفنون الجميلة بمدينـة بوستن ، وتمثل أميرا صفويا فى يده زهرة[1] ؛ وعليهـا امضاء شاه محمـد ؛ وكما يظهر فى صور أخرى من النوع نفسه محفوظة الآن فى المتحف البريطانى وتنسب الى المصور مير نقاش .

أما مظفر على فقد كان من تلاميذ بهزاد ، واشـترك فى تصوير مخطوط نظامى الذى كتب للشاه طهماسب والمحفوظ فى المتحف البريطانى . كما اشترك فيه أيضا المصوران ميرزا على التبريزى ومير سيد على . وامتاز الأخير بجمعه عدة مناظر ، بعضها فوق بعض ، فى الصورة الواحده ، و بعنايتـه بتسجيل حياة المـدن والريف فى صوره . و يبدو ذلك فى الصورة التى رسمها فى المخطوط سالف الذكر . وهى تمثل عجوزا تقود « المجنـون » أسيرا الى خيمة[2] ليلى . وقد خرج المصـور على التقاليد الموروثة ؛ فصوّر ربع ليلى وما يجرى فيه من الأعمال اليومية وما أثاره قدوم «المجنون» من العداء والفضول ؛ فليلى جالسة فى خيمتها ، والعجوز على مقربة منهـا ومعها المحب المتيّم يرسـف فى قيوده

(١) أنظر اللوحة ٧٧ من Sakisian: La Miniature Persane .

(٢) أنظر اللوحة ٣٣ من كتابنا «التصوير فى الاسلام» .

والصبية يقذفونه بالأحجار، وفى الصورة خيام أخرى انصرف من فيها من النساء إلى أعمالهن المنزلية، وثمة سيدة تجلب ماءً من القناة وأخرى تحلب شاة، وبجوارها راعيان يحرسان قطيعا من الغنم وفى يد أحدهما مغزل بينما الثانى يعزف فى مزمار .

ولم يكن نشاط هذا الفنان مقصورا على إيران فحسب ، بل لقد ذهب الى الهنـد وكان له فيها شـأن عظيم . وذلك أن الامبراطور الهندى المغولى همايون فقد عرشه سنة ٩٥١ هـ (١٥٤٤ م)، وفر الى بلاط الشاه طهماسب ، حيث أتيح له أن يلتق ميرسـيد على ؛ فأعجب به إعجابا شديدا وألح عليه فى مرافقته الى كابل ثم الى دهلى ؛ حيث عهد اليه بادارة العمل لانتاج ٢٤٠٠ صورة كبيرة لقصة الأمير حمزة . وقد اشتغل فى هذا العمل عشرات المصورين وظلوا يعملون عدة سـنين[١] ؛ ولكن إدارته انتقلت منذ سـنة ٩٥٦ هـ (١٥٤٩ م) الى مصـور إيرانى آخر : هـو عبد الصـمد الشيرازى . وأكبر الظن أن هذا الفنان الأخير لم يصب ما ناله من الشهرة إلا بفضـل عمله الفنى فى الهند ؛ فقد رحل اليها شابا ؛ وارتقى فيها درجات المجد حتى اختاره الامبراطور «أكبر» أستاذا له ؛ وكان تأثيره الفنى فى تصوير قصة الأمير حمزة أعظم من تأثير سلفه مير سيد على . بل إنه لم يلبث أن تأثر بالبيئة الهندية، وأصبحت صوره هندية الى حد كبير. والواقع أن لدينا نماذج من آثاره الفنية نستطيع بوساطتها أن نتبع تطوره الفنى وأن نشهد انفصاله

---

(١) أنظـر Percy Brown : Indian Painting under the Mughals
ص ٤١، ٥٣، ٥٤ ؛ Sakisian: Le Miniature Persane ص ١١٦ — ١١٧

التدريجى عن الأساليب الفنية فى المدرسة الصفوية بتبريز، حيث نشأ و بدأ حياته الفنية .

وممن أنجبتهم هـذه المدرسة مصـورون أتيح لهم أن يرحلوا الى تركيا ؛ وعلى رأسهـم كمال التبريزى الذى كان تلميذا لميرزا على ، وشـاه قولى الذى كانت له حظوة كبيرة فى بلاط السلطان سليمان القانونى ، وولى جان الذى عرف بميـله الى تصوير الدراويش، والشبان والشابات بالملابس التركية .

وتألق نجم فنان كبير فى نهاية المدرسـة الصفوية الأولى . وهو المصور محمدى ، الذى درس التصوير على والده سلطان محمد . وامتاز بالتفوق فى رسم المناظر الريفية والعناية بتسجيل الحياة اليومية. وكانت حياته الفنية طويلة؛ فاننا نرى امضاءه على صورة أمير صـفوى مؤرخه فى تبريز سـنة ٩٣٤ هـ (١٥٢٨ م) ومحفوظة الآن فى مرقعـة (البوم) بهرام ميرزا فى استانبول ، كما نرى صورة أخرى فى المرقعة نفسها عليها امضاؤه فى هراة سـنة ٩٩٢ هـ (١٥٨٤ م) .

ولعل أبدع آثاره الفنية رسم محفوظ فى متحف اللوفر (انظر شكل ٥١)، يرجع الى سـنة ٩٨٦ هـ (١٥٧٨ م) . وفيـه بعض مناظر خلابة من حياة الريف ومضارب القبائل الرحـل، فثمة فلاح يحرث الأرض وآخر جالس تحت شجرة عليها طيور،وعلى مقربة منهما راع يحرس قطيعا من الغنم و يعزف على مزمار فى يده والى يمينه كلبه، كما نرى خيمتين فيهما نساء يغزلن و ينسجن وخلف الخيمتين رجل يحلب ماءً فى قدر[1] .

---

(١) انظـــر Stchoukine : Les Miniatures Persanes au Musée National du Louvre ص ٥١ — ٥٢ .

وفى المكتبة الأهليـة بباريس رسم بريشـة محمدى ، يمثـل بعض الأساتذة والطلاب فى رحلة الى منطقة جبليـة . وفى مجموعة فيليب هوفر Philip Hofer رسم يشبه هذا الرسم كل الشبه[١] .

وقـد رسم محمدى صورته وهى محفوظة الآن فى متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن[٢]،وهى تمثله وهو حوالى الخمسين من عمره،وعليها«عمل محمدى. صورت محمـدى » . وفى نفس المتحف صـورة بريشته تمثـل حبيبين لهما قدّ رشيق ينبئ بمـا سنعرفه من رسوم المدرسـة الصفوية الثانيـة . وقد أصاب الفنان فى هذا الرسم أبعـد حدود التوفيق فى التعبير عن دلال الحبيبة ومقاومتها المصطنعة[٣] .

وثمة رسوم أخرى محفوظة أيضا فى متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن، وفى مكتبة المجمع بمدينـة ليننجراد ، وفى المتحف الأهلى بطهران، ويمكن نسبتها الى هذا المصور .

ولا يفوتنـا أن نذكر أن معظم رسوم محمـدى لم تكن ملونة كلها، بل كان فيها قليل من اللون الأحمر أو الأخضر فى الصخور والحيوانات .

المدرسة الصفوية الثـانية

وكانت هناك مدرسة صفوية ثانية فى عصر الشاه عباس وخلفائه،وهى مدرسة رضا عباسى، وكان مقرها إصفهان . وقد ظل الشاه عباس الأكبر يحكم إيران زهاء اثنين وأربعـين عاما (٩٨٥ — ١٠٣٨ هـ أى ١٥٨٧ —

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥، اللوحة ٩١٦ .

(٢) انظر Sakisian: La Miniature Persane شكل ١٣١ .

(٣) المصدر السابق، شكل ١٦٠ .

١٦٢٩ م) . وكان حاكما عظيما فبقى اسمه فى تاريخ إيران رمزا للمجد والعظمة ؛ ولكن الحقيقة أن لعصره شهرة فى الفنون لايستحقها كلها ، فقد كان عصر تأخر بطىء سقط بفن التصوير الى الهاوية .

وامتازت الآثار الفنية فى ذلك العصر بتنوعها ؛ اذ كان انتقال العاصمة الى إصفهان سببا فى قربها من المحيط ونمو علاقات إيران مع الهند والبلاد الغربية فوفدت البعثات والسفارات ، وأقبل السائحون والتجار الى إيران ، وعنى الفنانون بالنقش على الجدران نفسها ، وبرسم الصور المستقلة الكبيرة لتزيين الجدران بها . وفى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم نخبة طيبة من هذة الصور الكبيرة يظهر فيها تأثر المصورين بأساليب الفنون الغربية من قوانين المنظور وهدوء الألوان وتدرجها (أنظر الأشكال ٥٥ و ٥٦ و ٥٧) .

ومما شاع فى ذلك العصر أيضا رسم الصور بدون ألوان أو بألوان بسيطة جدا . والظاهر أن الأمراء ورجال البلاط انصرفوا عن المخطوطات المصورة بعض الانصراف ؛ فلم يجد المصورون من يعوضهم عن العمل فيها ؛ ولذا فقد ندرت المخطوطات المصورة الثمينة فى هذه المدرسة ، بينما زاد عدد الصور غير المتقنـة التى كانت تصنع لعامة الهواة ، أى للسوق ، والتى لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة .

على أن بعض الصور غير الملونة كان آية فى الدقة ، وإتقان الخطوط . وكانت ترسم فى ثقة وبراعة ، رسما لم يكن يخلو أحيانا من قوة التعبير أو روح التهكم والسخرية .

والواقع أن الشاه عباس كان يعنى بتشييد العمائر وتزيين جدرانها بالصور الكبيرة من الطراز الإيرانى أو بصور أوربية مما كان يحمله التجار والمبشرون

الى إيران . أما فى تصوير المخطوطات فقـد جمد المصورون ووقفوا عنـد تقليد الصور المرسـومة فى المخطوطات القديمة تقليدا لم يصيبوا فيـه حظا كبيرا من التوفيق .

وطرأ على تصـوير الأشخاص تطور كبير فى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميـلادى) ؛ فقل عدد المرسومين ، ولم تعـد الصورة تجمع عددا كبيرا منهم ؛ بل أصبح المصوّر يكتفى فى رسمه بشخص أو شخصين بقد أهيف وفى وضـع متكلف ، وأنوثة تجعـل من الصعب التفريق بين صور الفتيان والفتيات وينسب هـذا الطراز فى التصـوير الى زعيم المصـوّرين فى ذلك العصر ، وهو رضـا عباسى ، الذى قامت حول اسمـه مناظرات ومساجلات بين علمـاء الآثار[1] ، وأصبح جلهم يعتقدون بوجود مصوّرين اثنين بين اسميهما شـبه كبير وهما آقا رضا ورضا عباسى . والواقـع أن اسم « رضا » كان كثير الذيوع فى ذلك العصر .

وأكبر الظن أن الأول أقدم عهدا من الثـانى وأقل شهرة منه . ولعله بدأ إنتاجه فى بلاط الشاه طهماسب وظل يعمل حتى نهـاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر) فكان بذلك معاصرا للشاه عباس الأكبر ؛ ولكن الأرجح أنه هروى الأصل وأنه اتصل بالامبراطور الهندى المغولى جهانجير ، ومن آثاره الفنية المعروفة صـورة منظر فى البلاط محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران ، وصـور أخرى فى مخطـوط من « أنوار سهيلى » كتب فى الهند سـنة ١٠١٩ هـ (١٦١٠ م) ومحفوظ الآن فى المتحف البريطانى[2] .

(١) أنظر مقال رضا Riza للدكتور إيتنجهاوزن Ettinghausen فى Allgemeines Künstler — Lexikon (٣٤٩١)

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٨٥ — ١٨٨٦

ومهما يكن من الأمر فإن أسلوبه فى الرسم إيرانى يذكر بالمدرسة الصفوية الأولى، ولكن ألوانه عليها مسحة هندية ظاهرة .

أما رضا عباسى فان امضاءه على كثير من الرسوم المؤرخة تحملنا على الاعتقاد بأن مدة إنتاجه الخصب كانت بين سنتى ١٠٢٨ و ١٠٤٩ بعد الهجرة (١٦١٨ و ١٦٣٩ م) .

والواقع أن رسوما كثيرة عليها امضاؤه، ولسنا نجزم بصحة نسبتها كلها . وقد كتب الدكتور كونل Kühnel بيانا بنحو سبع عشرة صورة يثق بأنها من عمل هذا الفنان[١]، ويتراوح تاريخها بين عامى ١٠٢٨ هـ (١٧١٨م) و ١٠٤٤ هـ (١٦٣٤ م) ، وأعظمها شأنا صورة فى متحف قصر جلستان تمثل مجنون ليلى فى الصحراء[٢] ، وأخرى فى المكتبة الأهلية بباريس وتمثل درويشا يستريح[٣] ، وثالثة فيها رسم حبيبين ومحفوظة الآن فى مجموعة الدكتور زره Sarre فى برلين[٤] ، ورابعة تمثل الدرويش عبد المطلب وهى الآن فى مكتبة المجمع فى مدينة لينينجراد[٥] ، وخامسة تمثل الشاه صفى الدين والطبيب محمد شمسة ومعهما فرس الشاه وغلامان ، وهى محفوظة الآن بمكتبة الدولة فى لينينجراد[٦] .

(١) المصدر السابق ص ١٨٨٦ وما بعدها .

(٢) انظر : Schulz : Die Persisch-islamische Miniaturmalerei ج ١ اللوحة R .

(٣) انظر كتابنا « التصوير فى الاسلام» اللوحة رقم ٤٧

(٤) انظر : Kühnel : Miniaturmalerei im islamischen Orient اللوحة ٨٠

(٥) انظر : Martin : Miniature Painting ، اللوحة ١٥٩

(٦) المصدر السابق ، اللوحة ١٦٠

وثمـة رسوم أخرى غير مؤرخة ؛ ولكن عليها امضاؤه : « رقم كمينه رضاى عباسى » أى « رسمه الحقير رضا عباسى » . ومن المرجح أن معظمها من رسمه أيضا ؛ بالرغم من أن نص عبارة الامضاء فى بعضها يختلف عنه فى البعض الآخر . ومن أبدع هـذه الصور واحدة فى مجموعة كارتييه تمثل منظرا طبيعيا وثلاثة صيادين ويتجلى فيها الابداع فى التأليف التصويرى ، وفى إتقان تصوير الطبيعة على النحو الذى نعرفه عنـد المصورين فى الشرق الأقصى (أنظر شكل ٥٢) .

وقد كان رضا عباسى قليل الإنتاج فى شبابه ، يقبل على الرسوم التخطيطية والتوضيحية ولا يعنى بالصور فى المخطوطات ؛ ثم دخل فى خدمة البلاط فى بداية القـرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) فأضاف الى اسمه « رضا » نسبة الى الشاه فأصبح « رضا عباسى » وزاد إنتاجه وحسنت سيرته ، وأصبح له تأثير عظيم فى الحياة الفنية باصفهان ، ودرس عليه تلاميذ كثيرون تألفت منهم المدرسة الصفوية الثانية .

ومن المصوّرين الذين ذاع صيتهم فى هذه المدرسة الفنية معين المصوّر وحيـدر نقاش ومحمد قاسم التبريزى ومحمد يوسـف ومحمد على التبريزى . وينسب الى رضا عباسى والى هؤلاء المصوّرين عدد كبير من الصور ، بعضها أقل من المتوسط فى الجودة والاتقان ؛ ويمتاز أكثرها بما أشرنا اليه من قدود ممشوقة وأوضاع متكلفة . وكان معين المصوّر أقربهم الى قلب رضا عباسى وقـد رسم صورتين لأستاذه[(١)] ؛ وهما — فيما نعلم — اثنتان من ست

(١) الأولى تاريخها سنة ١٠٨٤ هـ (١٦٧٣ م) . وهى الآن فى مجموعة كوارتش Quaritch والثانية فى مجموعة باريش وطسن Parish-Watson وتاريخها سنة ١٠٨٧ هـ (١٦٧٦ م) ؛ انظر اللوحة رقم ٥١ من كتابنا « التصوير فى الاسلام » .

صور وصلتنا لأربعــة من رجال الفن ؛ أما الصورة الثالثــة فترجع الى عصر المدرسة الصفوية الأولى، وتمثل الأستاذ بهزاد، وهى محفوظة الآن فى مكتبة يلدز باستانبول . والرابعة صورة محمدى من عمل المصوّر محمدى نفسه، وهى الآن فى متحف الفنون الجميلة بمدينــة بوستن والخامسة صورة معين نفسه وقد رسمها سنة ١٠٨٣هـ (١٦٧٢ م) . وهى محفوظة الآن فى المكتبة الأهلية بباريس . وفضــلا عن ذلك فان المصوّر محمد شفيع رسم صــورة محفوظة الآن فى مجموعة الدكتور زرّة Sarre ويرجح أنها صورة والده رضا عباسى .

ومهما يكن من شىء فان معينا المصور نسج على منوال أستاذه رضا ؛ ولكنه لم يلحقه فى دقة الرسم وإتقانه . وقد خلف عددا من الرسوم والصور ولعل أطرفها ست صــور كبيرة فى مخطوط من الشاهنامه فى مجموعة شستر بيتى Chester Beatty[1] (انظر شكل ٥٤) .

وقد نبغ من تلاميذ رضا عباسى ومعين مصوّرون آخرون مثل ميرأفضل تونى وحبيب الله المشهدى وملك حسين الأصفهانى ومحمد يوسف الحسينى وشاه قاسم ومحمد قاسم[2] ومحمد على .

أما الشاه عباس الثانى الذى حكم إيران بين عامى ١٠٥٢ و ١٠٧٧ بعد الهجرة (١٦٤٢ — ١٦٦٧ م) ، فقد كان شــديد الاعجاب بالغرب وفنونه، فأرسل المصوّر محمد زمان ليدرس التصوير فى روما . وقيل إن هذا المصوّر اعتنق المسيحية، ثم سافر الى الهند، ولم يرجع الى إيران إلا سنة ١٠٨٧هـ

---

(١) أنظر اللوحتين ٩٢٢ و ٩٢٣ من A Survey of Persian Art ج ٥

(٢) انظر شكل ٥٣

(١٦٧٦م) ؛ ومهما يكن شيء فقد تأثر هذا الفنان بالأساليب الفنية الأوربية ولا سيما فى مراعاة قواعد المنظور وفى الصور الدينيـة كرسم الأسرة المقدّسة والملائكة والقدّيسين وما الى ذلك من المناظر الدينيـة المسيحية[1] . على أنه لم يفقـد روحه الايرانية تماما . وقـد رسم هـذا الفنان سـنة ١٠٨٦ هـ (١٦٧٥ م) ثلاث صـور فى مخطوط نظامى الذى كتب للشاه طهماسب والذى اشترك فى تصويره أولا أعلام المصورين فى المدرسة الصفوية .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل زاد تأثر المصورين الايرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية وتخلوا عن كثير من الأساليب الايرانية فى التصوير، فكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الايرانى كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التى ذاع رسمها فى عصر فتح على شاه بين عامى ١٢١١ و ١٢٥٠ بعد الهجرة وفى القرن المـاضى؛ فان صناعتها أوربية أكثر منها إيرانية .



مميزات الصور الايرانية

بقى علينا بعد ما سردناه من تاريخ مدارس التصوير فى إيران أن نستنبط من الصور الايرانيـة عامة بعض الملاحظات التى تلفت نظر الاخصـائيين من مؤرخى الفنون الجميلة وغيرهم من رجال الفن .

ولعل أبين ما نلاحظه فى الصور الايرانية أن قوانين المنظور غير محترمة، وأن الصورة مكوّنة فى مستوى واحد، وأن الفنان لا يعنى برسم أجزاء الجسم

(١) انظر كتاب « نواح مجيدة من الثقافة الاسلامية » (هدية المقتطف سـنة ١٩٣٨) شكل ١٢ من مقالنا عن « التصوير وأعلام المصورين فى الاسلام » .

رسما يحترم فيه الطبيعة وعلم التشريح، ولا يكترث بتوزيع الضوء وبيان الظل، وانما يفرط فى توزيع الألوان التى تكسب الصورة حياة أخرى وبريقا بديعا وألوانا سحرية عجيبة .

ولايمكننا بأى حال من الأحوال أن نعتبر هذه الصفات عيوبا؛ فالواقع أنها جزء لا يتجزأ من الصور الايرانية، وهى التى تميزها عن غيرها، وتجعل لها سحرها الخاص. ولذا فاننا، اذا أردنا أن نفهم الصور الايرانية وأن نتذوقها، وجب علينا أن نعرف هذه الأصول والصفات، وأن نبتعد عن موازنة الصور الايرانية بالصور الغربية . ولسنا نجهل أن ما عنيت به الفنون الكلاسيكية من الدقة فى تصوير الطبيعة وأجزاء الجسم الانسانى ليس كل شىء فى الفن، والا لأصبح التصوير الشمسى "الفتوغرافيا" أرقى الفنون وأدقها، وغدت جل نزعات الفنون الحديثة انحطاطا لا شك فيه .

بل إننا نستطيع أن نقرر فى هدوء واطمئنان أن هذا العالم المجرد الذى تخلقه الصور الايرانية ليس خرقا لحرمة الطبيعة كما يبدو لأول وهلة، بل هو طبيعة ثانية، فيها ما فيها من ظرف وخيال ونضارة .

أجل إن إهمال قوانين المنظور وجهل الأساليب الغربية فى توزيع الضوء والظل يجعلان الصور لاتبدو مجسمة كما نعرف فى الفنون الكلاسيكية. والفنان الايرانى لا يعنى بتأثير الضوء، ولكنه مأخوذ بعظمته؛ فنرى الضوء يسطع على كل شىء فى الصورة الايرانية بدون اختلاف أو تدرج أو توزيع. كما أن جل المناظر فى الصور الايرانيــة هادئة، بل جامدة ولا حركة فيها، مما يكسبها شيئا من البساطة والسذاجة، لا يتعارض مع ما نحسه فيها من الارستقراطية والامتياز؛ ولكن علينا ألّا ننسى أن تلك الصور زخرفيــة

قبل كل شيء، وتوضيحية على الرغم من أننا قد نجد بها فى بعض الأحيان شيئا من روح المزاح والتهكم .

وكان المصور الايرانى لا يكترث بظواهر الأشياء ، وخير دليل على هذا مثال ضربه الأستاذ بنيون Laurence Binyon ، وهو منظر رجل ينتشلونه ليلا من جب عميق كان مسجونا فيه[1]، فالمصور الايرانى الذى يرسم هذا المنظر لا يفوته رسم النجوم لبيان جمال الليل ؛ ولكنه يرسم كل ما عداها فى وضح النهار ؛ ولا يفوته أن يزيل جزءا من الأرض حتى نرى الرجل فى الجب، كما نرى الذين ينقذونه[2]. وهو فى ذلك كله لا يتقيد بما يعرفه الغرب من أصول الرسم وقواعده .

ولعل تلك الطبيعة الزخرفية هى التى حببت الى الفنانين الايرانيين رسم الأشخاص ذوى الوجوه الاصطلاحية التى لا يتأثر بها المشاهد فلا يشغله عن الجانب الزخرفى فى الصورة شاغل . ومع ذلك فان الايرانيين لم يعجزوا — حين أرادوا — عن رسم الصور الشخصية لأفراد معينين ؛ كما لم يفتهم فى بعض الأحيان التعبير عن الحالات النفسية المختلفة . بل إنهم استطاعوا رسم المناظر الطبيعية لذاتها كما يظهر من صور عثر عليها الأستاذ أقا أوغلو Aga Oglu فى استانبول وليس فيها صور أشخاص أو حيوانات قط، بل تمثل كلها مناظر طبيعية جميلة[3] .

---

(١) فى قصة بيژن ومنيژه من الشاهنامه . أنظر الطبعة العربية التى أخرجها أستاذنا الدكتور عبدالوهاب عزام (لجنة التأليف والترجمة والنشر) ج ١ ص ٢٣٨ — ٢٥٠

(٢) أنظر Blochet : Musulman Painting ، اللوحة ٧٥

(٣) أنظر A. U. Pope : An Introduction to Persian Art ص ١٠٨

أجل، إن تصوير المناظر الطبيعية لم يكن عندهم فرعا مستقلا من فروع التصوير، ولم تكن له المكانة التي وصل اليها عنـد الغربيين والصينيين ؛ ولكنهم عرفوه. ولم ينصرفوا عنه لعجز، وانما لأنه لم يوافق طبيعتهم الفنية، واعتقادهم أن الانسان هو المحور الذى تدور حوله هـذه الحيـاة . فالفنان الايرانى يأخذ من الطبيعة ما يريد، ولكنه لا يتقيد بها . وهو لا يتبع أسلوب الفنـانين التأثريين impressionistes فيرسم « الأثر » الذى تجمعـه العين والعقل من الأصـل الذى يراد تصويره ، ويرسم المنظر كما يتذكره، فيصوّر ما يلفت النظر ويسترعى الانتباه فيـه ولا يعنى بالتفاصيل عناية خاصـة ؛ وإنمـا يقربه الى العـين فلا يعبأ بالبعد ، وله بعـد ذلك أساليبه الخاصـة فى إظهار دقة الشكل وجماله .

أما الألوان فى الصور الايرانية فلا تتدرج ولا تختلط ولا تتجمع حول مركز مشترك، ولكن فيها من التباين والتنافر والشذوذ مالا يحتمله التصوير فى الفنون الأخرى. والواقع أن الصور الايرانية لم تبلغ غايتها فى دقة الألوان ونضارتها الا على يد المدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية فى القرنين التاسع والعاشر بعـد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعـد الميلاد) ، وقد وفق المصوّرون حينئذ الى التخفيف من الشذوذ والتنافر بتصغير المساحات الملونة وتكرارها، مما يجعلنا نجد الألوان غير المتقاربة تتجاور فى هدوء وبهاء، ولا يخفف من حدّتهـا إلا وضعها فى أشكال هنـدسية صغيرة أو وحدات موزعة فى أسطح كبيرة ذات ألوان أخرى .

وحسبك أن تمعن النظر فى إحدى الصور الايرانية الجميلة من مدرسة هراة أو المدرسة الصفوية لتعجب بلون الزهور البيضاء والصحارى السمراء والسماء الذهبية والملابس المختلفة الألوان مما يؤلف مجموعة من الألحان الموسيقية العذبة .

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن الصور الايرانية قبل مدرسة هراة كانت غير شخصية، وأن الفنانين لم يكتبوا امضاءاتهم عليها إلا نادرا جدّا ، وأن أوّل الفنانين الذين ظهرت شخصيتهم ظهورا بيّنا هو المصور بهـزاد، الذى رفع مكانة المصوّرين وجعلهم يفخرون بآثارهم الفنية .

وصفوة القـول أن الصور الايرانية لها تقاليد فنية اصطلاحيـة تشبه فى بعض الوجوه الصور الهندية والصينية واليابانية ؛ ولكن لها فضلا عن ذلك ذاتية قوية وسحرا خاصا؛ فرسم الصخور كأنها المرجان ، والتعبير باللون الذهبي عن الصحارى تحف بها خضرة الأشجار وألوان الزهور والعمائر ، كل هذا عنصر هام فى الصور الايرانية يكسبها ما لها من طابع خاص .

وقد يعـاب على المصور الايرانى ما سنعرض له فى نهاية هـذا الكتاب حين نذكر أن الفنانين المسلمين عامة يتبعون تقاليد فنية موروثة ولا يحيدون عنها إلا بقدر ما يختلف أحدهم عن الآخر فى إتقانها . فالمصور الايرانى فنان يعمل ، فى معظم الأحيان، بيـده أكثر مما يعمل بعقله . وأكثر الفنانين المسلمين لا يختلفون عنه فى هذا الشأن؛ ولذلك قيل عنهم فى بعض الأحيان إنهم صناع فحسب .

ومعظم الصور الإيرانية توضيحية ؛ ولكنها لا تختلف فى ذلك عن كثير من الصور الغربية فى العصور السابقة؛ فتلك توضح قصص الشاهنامه وكليلة ودمنة ودواوين الشعر والقصص المنظومة، وهذه توضح قصص الميثولوجيا (علم الأساطير القديمة) أو الكتاب المقدس . ولكن المصور الايرانى لم يستطع فى أغلب الأحيان أن يصـل الى التعبير عن الحالة النفسـية بوساطة وجوه الأشخاص فى الصورة كما نعرف فى الفنون الغربية .

التجليـــــد

أكبر الظن أن جلود المخطوطات فى إيران كانت تصنع حتى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) على الطريقــة المصرية الاسلامية؛ والمعروف أن صناعة التجليد ازدهرت عند الأقباط فى مصر قبل الفتح الاسلامى ؛ ثم تطـوّرت على يد المسلمين تطوّرا بسيطا فى القرون الأولى بعد الهجرة حتى اتخذت شكلا إسلاميا ظاهرا منذ القرن السابع الهجرى (القرن الثالث عشر الميـــلادى) .

وتمتاز جلود الكتب الاسلاميـــة عامة بأن كعوبها مستوية وغير بارزة؛ كما تمتـاز بأنها تساوى ورق الكتاب فى الحجم، وبأن جانبها الأيسر ذو امتداد يعرف باسم «اللسان» . ولم يستخدم المسلمون فى تجليد الكتب إلا الخشب والجـلد ثم الورق المضـغوط والمدهون باللاكيه ؛ وذلك لأن تجنب الترف والبذخ صرفهم عن اسـتخدام الذهب والمعادن النفيسـة فى التجليد كما فعل أهل بيزنطة .

وقد نقلت أساليب التجليد القبطية التى ورثها المسلمون الى سائرأنحاء الشرق الأدنى والأوسط على يد النساطرة؛ فاقتبسها المـانويون مثلا فى بلاد التركستان الشرقية ، كما تشهد بذلك جلود الكتب التى عثر عليها فون لوكوك مدير البعثة الأثرية الألمـانية التى نقبت عن الآثار فى «طرفان» من أعمال أواسط آسـيا . وهى جلود مخطوطات مانوية ؛ ويمكن نسبتها الى ما بين القرنين السادس والتاسع بعد الميلاد، ولا تختلف كثيرا فى أساليب الصناعة

والزخرفة عن جلود الكتب القبطية[1] . وليس بمستغرب أن تكون هناك علاقة بين الأقباط وأتباع المذهب المانوى، فقـد كشفت فى مصر حديثا كتب مانوية مكتوبة باللغة القبطية .

وكذلك امتد نفوذ الأساليب القبطية الاسلامية فى التجليد الى إيران . فكانت الجلود الأولى من الخشب المغطى بالجلد والمزين بالرسوم الهندسية . ثم اسـتخدم الورق عوضـا عن الخشب واستخدمت الزخارف المكونة من الرسوم والخطوط المتشابكة .

بل إن ذلك النفوذ امتـد أيضا الى بلاد منغوليا فى أواسط آسيا حيث عثر فى أطلال مدينة كانت عامرة فى العصور الوسطى على جلد كتاب ينسب الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، وعليه زخارف من إطار ذى فروع نباتية عربية، وفى وسطه جامة أو صرة من جدايل، وفى كل من الأركان الأربعة ربع جامة .

ومهما يكن من الأمر فقد استخدم الايرانيون فى التجليد طريقة الدق أى الضغط، كما استخدموا أيضا التخريم والدهان والتلبيس بالقماش . وكانوا أحيانا يقطعون الجلد بالرسم المخصوص الذى يريدونه ثم يلصقونه على القماش الملون ويذّهبون الخطوط والرسوم بعد ذلك . واستخدموا فى بعض الأحيان طريقة قوامها طبقتان من الجلد تلصق إحداهما فوق الأخرى بعد أن تخرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة فى الطبقة العليا .

---

(١) راجـــع A. von Le Coq: Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien II (Berlin 1923) ص ١٧ و ٤٠، لوحة ٤

وقد عرف المسلمون التجليـد فى إيران وغيرها من الأقاليم الاسلاميـة فى القرون الأولى بعد الهجرة . وذكر ابن النديم فى كتابه الفهرست أسماء بعض المجلدين، كابن أبى الحريش الذى كان يجلد فى خزانة الحكمة للمأمون ؛ ولكن أقدم ما نعرفه من جلود الكتب الإيرانية يرجع الى نهاية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى)والى القرن الثامن (الرابع عشر الميلادى).أما الذى يرجع الى القرن السابع فجزء من جلد كتاب عثر عليه الأستاذ پوپ A. U. Pope بالمسجد الجـامع فى نايين ، وفى وسـطه زخرفة من أشكال هندسية صليبية الشكل . بينما وصلنا من القرن الثامن (الرابع عشر الميلادى) عدد قليل من الجلود، محفوظة بمتحف الفنون الاسلامية والتركية فى استانبول[1]، وأعظمها شأناً جلد مصحف للسلطان الجايتو سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) وجلد مخطوط من تـبريز وتاريخه سـنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٤ م) . وكل هـذه الجلود ذات زخارف هندسيـة، وجامات ، وإطار من الخطوط المتشابكة .

وقد قيل إن تيمورلنك فى نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) استقدم الى بلاطه مهـرة المجلدين فى مصر والشام[2]؛ وهكذا نرى أن الزعامة فى هذه الصناعة ظلت الى عصر تيمور معقودة لهذين البلدين .

على أن صناعة التجليد الايرانية لم تبلغ أوج عظمتها ،ولم تصبح إيرانية حقا إلا فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) على يد المجلدين من مدرسة

---

(١) انظر Sakisian: La réliure dans la Perse occidentale sous les Mongols au XIV° et au début du XV° siècle فى مجلة Ars Islamica ج ١ (١٩٣٤) ص ٨٠ — ٩١

(٢) أنظر Martin: A History of Oriental Carpets ص ٤٢٩ Sarre : Islamische Bucheinbände ص ١٤

هراة . ولا غرو فقد عرفنا أن هذا العصر شهد فى إيران إنتاج أنخر المخطوطات ذات الخط الجميل والزخارف المذهبة والصور البديعة والجلود الثمينة . وذلك بفضل النهضة الفنية فى البلاد وبفضل المجامع التى أنشأها لفنون الكتاب شاه رخ وبايسنقر، وجمعا فيها الفنانين من كل أطراف المملكة (١) .

ولم تكن صناعة التجليد وقفا على هراة ؛ فقد حازت فيها قصب السبق ؛ ولكن كانت هناك مراكز أخرى فى سمرقند ومرو ومشهد وبلخ ونيسابور وشيراز وتبريز .

وفى الحق أن صناع جلود الكتب فى إيران أصابوا فى القرن التاسع الهجرى أبعد حدود التوفيق فى الخروج على الأساليب الهندسية القديمة فى الزخرفة ، وابتدعوا تركيب الزخارف من المناظر الطبيعية ذات الحيوانات والطيور الحقيقية والخرافية . ووصلوا الى الاتقان فى دقة الرسم وأسلوب الصناعة وسلامة النسب .

وقد استطاع الفنانون الوصول إلى إتقان الزخارف المذكورة بعد أن تخلوا عن طريقة الضغط أو الدق بالآلة البسيطة التى كانت تنتج الرسوم الهندسية ورسوم الفروع النباتية ، فاستخدموا القوالب المعدنية المستقلة التى كانوا يضغطون فيها الجلد بقوة فتظهر فيه النتوءات الشديدة البروز على شكل العناصر الزخرفية النباتية والحيوانية ، بل والصور الآدمية أيضا .

---

(١) راجع مادة التيموريين للاستاذ بوفات Bouvat فى دائرة المعارف الاسلامية ؛ والمقال الذى كتبه هذا الأستاذ فى العدد ٢٠٨ (١٩٢٦) من المجلة الاسيوية Journal Asiatique بعنوان Essai sur la civilisation Timouride ص ١٩٣ — ٢٩٩

وفى القـرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) كان المصوّرون عونا كبيرا لصناع الجلود فى رسم الحيوانات والأشجار والنباتات والأشخاص، فى دقة ورشاقة يبـدو تأثير الشرق الأقصى فى أساليبها الفنية، فكانت الجلود تبـدو فى بروزها كأنها من المسكوكات؛ كما أنتج الفنانون فى القرن العاشر الهجـرى بعض الجلود الفاخرة المخرمة من الورق والجلد المقطوع بدقة كأنها الخيوط ؛ وكانت هـذه الجلود ذات طبقات متعـددة تختلف كل واحدة فى لونها عن الأخرى وتوضع بعضها فوق بعض. وكانوا يعنون بباطن الجلود وألسنتها عنايتهم بالجزء الخارجى منها ؛ ولكنهم فقدوا فى هذا القرن بعض ما كان لهم فى القرن السابق من المهارة وحسن الذوق فى هذا الميدان.

وكانت معظم جلود الكتب فى هـذا العصر من جلد الماعز وتشبه فى زخارفها السجاجيد فى كثير من الأحيان فكثيرا ما نرى فى وسطها جامة أو صرة بيضاوية وفى الأركان الأربعة أجزاء من جامات؛ وفى الجامة وأرباع الجامات رسوم نباتية أو حيوانية أو رسوم سحب صينية .

واستخدم المجلدون الايرانيون فى مدرسـة هراة طريقة الزخرفة برسوم اللاكيه؛ وذلك منذ منتصف القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى). وأقدم ما نعرفه من هـذه الجلود يرجع الى سنة ٩٣١ هـ (١٥٢٥ م) وامتاز بعضها بجمال الألوان، التى غلب عليها الأسود والذهبى؛ ولكن صناعتها لم تلبث أن تأخرت فى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) ثم تأثرت بالأساليب الفنية الأوربيـة فى عصر فتح على شاه (١٢١٢ — ١٢٥٠ هـ أى ١٧٩٧ — ١٨٣٤م) . على أن تلك الجلود كانت ميـدانا لفن التصوير ولم يكن للمجلدين فيها شأن عظم .



ويجب علينا ألا ننسى ما كان لمدرسة هراة من تأثير على المراكز الفنية الأخرى فى إيران ؛ فقـد مر بنـا أن انتقال الفنانين من بلد الى بلد فى العالم الاسلامى كان أمرا شائعا . فضلا عن أن المجمع الذى أنشئ لفنون الكتّاب فى هراة انحل عندما وقعت هـذه المدينة فى يد الشيبانيين سـنة ٩١٣ ﻫ (١٥٠٧ م) فتفرق الفنانون فى المراكز الفنيـة الجديدة فى إيران وفى بلاط الهنود المغول والأتراك العثمانيين .

كما أن علينا أن نذكر دائمـا أن الجلود الثمينة التى يمكننا اعتبارها آيات فى الفن ودقـة الصناعة لم يكن المقصود بها أن تكون غلافا لحفظ الكتّاب فحسب ، ولكنها كانت جزءا ثمينا منه ، فكان الكتّاب يوضع بجلده فى حافظة من الديباج أو القطيفة .

وقد كان للأساليب الاسلامية الايرانية فى التجليد تأثير على هذه الصناعة فى مدينـة البندقية . والمعروف أن الأوربيين فى العصـور الوسطى كانوا يزخرفون جلود الكتب بطبع الرسوم عليها بواسطة المكابس المعدنية وكانت الزخارف التى تنتجها هذه الطريقة بارزة فقط . ثم أدخل الفنانون المسلمون الذين استقروا فى البندقيـة الطريقة الشرقية فى تزيين الرسـوم المطبوعة بملء أجزائها الغائرة بصبغات ذهبية .

وقد اشتغل كثير من المجلدين الايرانيين فى تركية فأنتجوا فى القرنين التاسع والعاشر بعـد الهجرة جلودا ثمينة لا تكاد تختلف عما كان ينتجـه زملاؤهم

فى إيران . ولا شك فى أن هـذه الجلود الايرانيـة والتركية فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميـلادى) كانت أبدع من جلود الكتب المصنوعة فى أى بلد أوروبى فى ذلك العصر .



على أن فنون الكتاب فى إيران بدأت فى الاضمحلال منـذ نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر) . وبدأ الفنانون يحرصون على الانتاج السريع الذى لا يمكن أن يسفر عن النتائج الطيبة التى عرفناها فى المخطوطات الجميلة فى القرن التاسع (الخامس عشر الميلادى) . ولا ريب فى أن النهضة الحديثة فى إيران ستفلح فى أن تعيد لتلك الفنون مجدها الأول .

السجاد

السجاد أكثر منتجات الفن الايرانى انتشارا فى العالم . وأكبر الظن أن شهرة إيران فى هذا الميدان ترجع الى العصور القديمة، و أنها كانت تصدّر السجاد الى الاغريق ثم الى البيزنطيين ثم الى الغربيين فى العصور الوسطى . ولا عجب فقد كانت أبهة السجاجيد الايرانية أول ما يبدو لمن يزور إيران من الرحالة أو يتصل ببلاطها من السفراء و رجال البعثات ؛ فضلا عن أن موازنة هذه السجاجيد بما كان ينتجه الغرب لم تكن لتترك أى مجال للشك فى التفوّق العظيم الذى أحرزه الايرانيون فى هذا الميدان .

على أن أقدم السجاجيد الايرانية المعروفة ترجع الى عصر السلاجقة فى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) . وكان نسج السجاد شائعا بين القبائل الرحّل و بين الأسرات الايرانية العادية ، وفى المصانع التجارية المختلفة . أما اهتمام البلاط والأمراء بانتاج السجاد فقد بدأ فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ؛ وأنشئت مصانع النسج الشاهانية لينسج فيها مهرة الصناع السجاجيد الجميلة ، لقصور الشاه أو للأمراء والملوك الأجانب الذين يأمر باهدائها اليهم .

ولا ريب فى أن إيران كانت أكبر مركز لصناعة السجاد فى الشرق كله، وأن المراكز الأخرى تأثرت بأساليبها الفنية كل التأثير، كما نرى فى الهند وتركيا اللتين تأثرتا بها مباشرة ، ثم بلاد القوقاز التى كانت منتجاتها فى هذا الميدان

خليطا من الأساليب التركية والايرانية، ثم مصر وأسبانيا اللتين تأثرتا بها عن طريق تركيا[(١)] .

ولعل السبب فى ازدهار الصناعة فى إيران هو تشجيع الملوك والأمراء ورجالات الدولة ، وإنفاقهم الأموال الطائلة فى إنتاج أحسن الفرش والأبسطة وأنخرها مادة وحسن صناعة على يد كثيرين من العمال ، يشتغلون الشهور الطويلة فى صنع سجاجيد تخرج آية فى الفن ولا يدرى المرء بأى شىء يعجب فيها ،أبنضارة الألوان وانسجامها، أم بجمال الزخارف ودقتها، أم بمتانة الصناعة وإتقانها ؟



وقد كتب الأستاذ الدكتور أحمد زكى بك فى العدد الخاص الذى أصدرته مجلة الثقافة عن إيران فى ١٤ مارس سنة ١٩٣٩ مقالا نفيسا عن الأبسطة والسجاجيد، جاء فيه أن عالما انجليزيا اسمه رتشارد هكلوت (Hakluyt) عاش فى القرن السادس عشر الميلادى . ونشر كتابا اسمه " الرحلات " قال فيه يخاطب التاجر الرحالة من تجار بلده .

" ... ... وفى فارس ستجد أبسطة من الصوف الخشن ذات فضالات من خيط مرسلة عند أطرافها، فهذه أحسن أبسطة الدنيا، وألوانها أجمل ألوان ، فالى هذه المدائن والبلدان فتوجه ، وفيها فاعمل كل حيلة لتتعلم من

(١) لا شك فى أن مصانع السجاد فى تركيا ومصر والهند أنتجت أنواعا جيدة من السجاد؛ ولكن هذا الانتاج كان محدودا ، فضلا عن أنه كان متأثرا بالأساليب الايرانية أيضا ؛ ولم يكن فيه تنويع كبير، فاشتهرت كل من هـذه البلاد بانتاج نوع معين من السجاد، بينما ذاع صيت إيران فى إنتاج أنواع مختلفة .

أهلها كيف تصبغ هذه الفتائل ؛ فهى مصبوغة بحيث لا يؤثر فى لونها مطر أو خل أو خمر . فاذا أنت بلغت منهم علم ذلك ، واكتنهت كنه هذا السر العجيب، أمكنك أن تستخدمه فى صبغ القماش، وأنت واثق؛ فالصبغة التى تثبت فى الفتائل الخشنة تكون أكثر ثبوتا فى الثوب المنسوج ... ... واسأل عن سوائل الصباغة وحوائج الصبغ وتعرف أثمانها . واذا أنت استطعت أن تعود برجل واحد يحسن صناعة الأبسطة التركية، فقد غنمت الخير الكثير لأمتك والكسب والعمل لشركتك " .



ولسنا نريد فى هذا المقام أن نعرض للناحيتين العلمية والصناعية فى نسج السجاد[1]؛ فهما لازمتان للاخصائيين ورجال العلم من المشتغلين بهذه المسائل؛ ولكنا نخشى أن يكون فى بحث هاتين الناحيتين خروج عن المسحة الفنية العامة التى نريدها لهذا الكتاب ؛ فحسبنا أن نقتطف بشأنهما ما نحتاجه من مقال الدكتور أحمد زكى بك ؛ فقد أصاب فيه أبعد حدود التوفيق فى تبسيط البيانات العلمية البحتة .

وقد ذكر الأستاذ فى مقاله أن الخيوط كانت تصبغ قبل نسج السجاجيد والأبسطة ، "وأن كل اعتماد الشرق فى قديمه كان على صبغات نباتية أو حيوانية قليلة — قليلة بالنسبة لألوف الأصباغ المصطنعة اليوم اصطناعا. فكانوا يغطسون الغزل فيها فيحصلون على ألوان بعدد هذه الصبغات . ثم هم يعيدون تغطيس الغزل فى غير صبغته الأولى فيؤلفون بهذا بين الصبغات المختلفة فيحصلون منها على ألوان جديدة عديدة، هى أوساط بين تلك الصبغات

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ، ص ٢٤٣٧ — ٢٤٦٥

وبهذا يوسعون فيما ضيقت الطبيعة عليهم فيه . ومن أمثلة هـذه الأصباغ وأشهرها النيـلة أو النيلج وهى زرقاء ثم الفوّة وهى حمراء ، وكلتاهمـا من النبـات " .



وتدل المصادر الأدبية والتاريخية على أن إيران فى بداية العصر الاسلامى كانت أعظم البلاد شهرة فى إنتاج السجاد، فكانت السجاجيد الايرانية الثمينة تفرش فى الحفلات الرسميـة ببلاط بيزنطة فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) . وكتب جغرافيو العرب الأقدمون عن كثير من المدن الايرانية وذكروا أنها كانت مركزا لنسج السجاد[1]. وأكبر الظن أن زخارف السجاجيد الايرانية غلبت عليها العناصر الهندسية والنباتية منـذ بداية العصر الاسلامى الى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) .

ومهما يكن من الأمر فان أقدم المعروف من السجاد اليدوى فى إيران يرجع الى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميـلادى) . ففى متحف پولدى پدزولى Poldi Pezzoli فى ميلان سجادة إيرانيـة بديعة عليها بيت شعر فارسى نصه :

شد أز سعى غياث الدين جامى * بدين خو بى تمـام اين كارنامى
سنة ٩٢٩

ومعناه أن هـذه التحفة الجميلة تم صنعها فى سـنة ٩٢٩ (١٥٢٣ م) على يد غياث الدين جامى[2] .

(١) راجع المصدر السابق ج ٣ ص ٢٢٧٦ وما بعدها .
(٢) انظر المصـدر نفسه ج ٦ ص ١١١٨ ؛ و F. Sarre & H. Trenkwald: Old Oriental Carpets ج ٢، لوحة ٢٢

وثمة سجادة أخرى قد تكون أقدم قليلا من سجادة پولدى پدزولى ، إذا صح ما يقال عن أنها كانت بين الغنائم التى استولى عليها السلطان سليم العثمانى حين فتح مدينة تبريز سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م)[١] . وهذه السجادة فى مجموعة المستر بجيان Bégian ، ونحن لا نميل الى تصديق ما يقال عن صلتها بفتح تبريز، حتى يقوم على صحته دليل قوى ؛ وأكبر ظننا أنها ترجع الى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) .

وثمة سجادة أخرى مشهورة جدا طولها ١١,٥٢ مترا وعرضها ٥,٣٤ وهى تحفة فنية نادرة المثال محفوظة الآن فى متحف فكتوريا والبرت بلندن. وقد كانت قبل ذلك فى مدينة اردبيل ، بضريح الشيخ صفى الدين جد ملوك الأسرة الصفوية . وفى وسط هذه السجادة جامة أو صرة كبيرة ، وحولها جامات أخرى صغيرة وبيضاوية . والأرضية تزينها رسوم الزهور والزخارف النباتية ذات الألوان البراقة . أما الأركان ففى كل منها رسم يتكوّن من ربع جامة كبيرة حولها جامات صغيرة . وإطار هذه السجادة غاية فى الجمال فهو مكوّن من أشرطة مملوءة بدوائر ومستطيلات ذات فصوص فضلا عن رسوم الزهور والزخارف النباتية . وفى طرف من أطراف السجادة مستطيل فيه بيتا شعر لحافظ الشيرازى[٢] ، وتحته العبارة الآتية : « عمل بنده دركاه مقصود كاشانى سنة ٩٤٦» . أى « عمل خادم الأعتاب مقصود القاشانى سنة ٩٤٦ هـ (١٥٣٩ م)[٣]

(١) راجع مقال الأستاذ فيت فى مجلة Syria سنة ١٩٣٢ ص ١٩٧ .

(٢) هما :

جز آستان توام درجهان پناهى نيست * سرمرا بجز اين درحواله كاهى نيست

ومعناهما : لا ملجأ لى فى الدنيا الا عتبتك ولا حمى لرأسى الا هذا الباب .

(٣) انظر المصدر السابق للاستاذين زره وترنكولد Sarre-Trinkwald ، ج ٢ لوحة ١٨

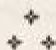


أما السجاجيد التى ترجع الى ما قبل العصر الصفوى فلم يصل منها شىء يستحق الذكر ؛ والذى نعرفه عنها مستمد من رسمها فى الصور الايرانيــة ، واللوحات الفنية الأوربية التى ترجع الى القرن الرابع عشر الميلادى . وأكثرها سجاجيد صغيرة ذات زخارف هندسية أو رسوم حيوانات محوّرة عن الطبيعة . وفى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) كانت الزخارف هندسية فحسب ، كما نرى فى نوع أطلق عليـه اسم هولبين وهو المصـوّر الألمـانى هانس هولبين Hans Holbein الأصغر الذى عاش فى بداية القـرن العاشر الهجرى (١٤٩٧ — ١٥٤٣ م) ؛ ورسم فى بعض صوره سجاجيد من هذا النـــوع .

ولا غرو فقد كانت هناك تجارة واسعة فى السجاد الإيرانى بين الشرق والغرب فى العصور الوسطى ؛ ولم ترد هـذه السجاجيد فى اللوحات الفنيـة فحسب[١] ؛ بل جاء ذكرها مرارًا فى القوائم التى كانت تكتب عن الكنوز الفنية فى القصور والمجموعات الفنيـة المختلفة . وقد عنى باقتنائها الملوك والأمراء وأعلام الفنانين ، ولا سيـما روبنز Rubens ، الذى كانت له منهـا مجموعة طيبة ، اضطر الى بيعها فى نهاية حياته .

---

(١) أنظر J. Lessing: Altorientalische Teppiche ؛ و K. Erdmann : Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV und XV Jahrhunderts. فى الكتاب السنوى للمجموعات الفنية البروسية Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen ، سنة ١٩٢٩ ص ٢٦١ — ٢٩٨

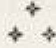


وكانت السجاجيد الايرانيـة تختلف باختـلاف صانعيها والذين كانت تصنع لهم؛ فضلا عن أنها تطورت، فكانت صناعتها فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) شابة فتيـة، وبلغت عصرها الذهبي فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر) ثم دب اليها الضعف فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر (الثامن عشر والتاسع عشر). وأما فى القرن الحالى فقد فقدت نضارتها القديمة بل غدت منتجاتها سوقية ولا يمكن موازنتها بالسجاجيد الايرانية القديمة، اللهم إلا بعض السجاجيد التى يعنى بها عناية خاصة.

وطبيعى أن أبدع السجاد الايرانى ما كان يصنع للملوك وكبار الأمراء، ثم يليه الذى كان يصنع فى المراكز الرئيسية التى اشتهرت بنسج السجاد مثـل إصفهان وكرمان وقاشان وقم وتبريز وكرباغ وهمذان وشستر وهراة ويزد. وكانت أكثر الصادرات من هذا النوع، فضلا عن أن رجال الطبقة الوسطى كانوا يقبلون عليه إقبالا شديدا. أما أبسط الأنواع فهى التى كانت تصنعها القبائل الرّحل وعامة الشعب فى المدن.

وكثيرا ما كان الملوك والأمراء يطلبون الى أعلام المصورين والرسامين أن يقوموا باعداد الرسـوم التى تزين بهـا السجاجيـد الفاخرة. والمعـروف أن المصورين كان لهم فى البـلاط وفى الحيـاة الاجتماعيـة نفوذ كبير بين القرنين التاسع والحادى عشر بعـد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) فـلم يصـوروا المخطوطات فحسب؛ بل أشرفوا على شتى أنواع

الزخرفة : فى العمائر وعلى المنتجات الخزفيـة والمنسوجات والسجاد . ولعـل أعظم من اشـتغل من المصورين بعمل زخارف السجاد هم بهزاد وسلطان محمد وسيد على .



وتركب السجاجيد والأبسطة من الرقعة والخميلة . أما الرقعة فالنسيج التحتانى وتصنع من القطن وخيوط الكتان . وأما الخميلة فالنسيج الفوقانى وهو فى أكثر الأحيان من الصوف الطويل الشعرات أو الحرير .

والسجاجيد نوعان : يدوى شرقى ومكنى غربى ؛ وقـد قال الدكتور أحمد زكى بك فى مقاله سالف الذكر إنهما يختلفان اختلافا كبيرا من حيث تركيبهما ونسيجهما . « ففى اليدوى الشرقى تستقل رقعة السجاد عن خميلته . والرقعة فيه نسيج ككل الأنسجة له سداه وله لحمته وهو كأبسط ماتكون الأنسجة . والخميلة عبارة عن خصل مستقلة من الصوف الممشوط تعقد من أواسطها على خيوط السدى عقـدا . أما فى المكنى الغربى فخميلته من رقعته فما هى إلا نتوءات خرجت بها خيوط سدى الرقعة عن مستوى الرقعة فبانت كلمات الثَّدْى والثُّدِىّ كثيرة عديدة .

ومنسج البساط الشرقى بسيط فهو يتـكون من عارضتين من الخشب متوازيتين تمـد بينهما خيوط السدى وطول هاتين العـارضتين هو عرض البساط و بعد ما بينهما هو طوله . وتعقد خصل الصوف عقدا على خطوط السدى . وهذه الخصل تبلغ البوصتين طولا وقد تقصر وقد تطول . وتختار ألوانها حسب الرسم الموجود أمام النـاسج فاذا تمّ الصف أو بعض الصف دفعه بالمشط جذبا الى اخواته وشد عليه خيطين أو أكثر من خيوط اللحمة

ثم عاد سيرته الأولى يعقد الخصل على السدى . ويختلف نوع العقدة باختلاف البلاد ويستخدم نوعها فى تعرف البلد الذى عقدت فيه . فالعقدة التركية تلتف الخصلة الواحدة من الصوف فيها حول خيطين متجاورين من السدى بحيث تجمع بينهما من أعلى ثم يدور طرفاها غائصين فى مستوى الرقعة وراء هذين الخيطين ثم يجتمعان فينفذان بينهما صاعدين معا متلامسين الى وجه الرقعة فيحلان محلهما من خميلة البساط . أما العقدة الفارسية فتلتف الخصلة فيها وراء خيط واحد من السدى ولا تلتف حول جاره وانما تحتضنه من تحته احتضانا وفى كلتا الحالتين من التفاف واحتضان ينتهى طرفاهما فوق الرقعة فى مكانهما من الخميلة .

ويتبين من صفة هاتين العقدتين أن الخصل — وهى التى تتألف منها خميلة السجاد اليدوى — لاتكون رأسية أبدا على سطح الرقعة بل تنام ملقية بأطرافها نحو طرف السجاد اليدوى . ويتعسر بل يتعذر على المكنات تقليدها .

ويلاحظ فى العقدة الفارسية أنها تأذن باكتناز الخصل أكثر مما تأذن به العقدة التركية ومن أجل هذا يستطاع معها نسج أبسطة فيها الخصل أرق وأكثر، وفى رقة الخصل وكثرتها مجال للتلوين والتصوير أوسع وأفسح»[(١)] .



ويرجع جمال السجاد الايرانى وشهرته الى إبداع ألوانه وتناسقها وحسن توزيعها، والى متانة الصناعة والعناية بالصوف حتى لقد كانت الغنم تربى

(١) راجع مقال الدكتور أحمد زكى بك فى ص ٥٦ و ٥٧ من عدد "الثقافة" الذى أشرنا اليه .

خصيصا ويعنى بنظافة صوفهـا لينسج منه السجاد . كما أن الحرير وخيوط الذهب والفضة كانت تدخل فى صناعة السجاجيد الشاهانية النفيسة .

وقـد مرّ بنا أن أقدم السجاجيد الإيرانيـة المعروفة ترجع الى العصر السلجوقى . والحق أننا قد نستنبط من المصادر التاريخية والأدبيـة وجود سجاجيد إيرانية ثمينـة فى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميـلادى) فى بلاط الدولة الغزنوية . ومع ذلك كله فاننا نستطيع أن نقول إن صـناعة السـجاد فى إيران تطورت ببطء فى العصر الاسـلامى ولم تبلغ أوج عزها إلا فى القرن العاشر بعـد الهجرة ثم بدأت فى الاضمحلال منـذ نهاية القرن الحادى عشر (السابع عشر الميلادى) .

ولكنا نستطيع أن نعتبر نسج السجاد ، بالرغم من هـذه الحياة القصيرة ، خير الصناعات التى تمثل العبقرية الفنية الايرانية ؛ ولا غرو فقد كانت هذه الصـناعة أعم وأكثر انتشارا ؛ ولا يعيبها فى شىء أن أبطالها لم تردّد الألسـنة أسماءهم كما ردّدت أسماء الخطاطين والمذهبين والمصورين (١) .

وأكثر السجاجيد الايرانية القديمة مستطيلة الشكل وألوانها هادئة تغلب عليها الزرقة والحمرة . ونجـد أن ما كان فيها من أصفر قد بهت بمرور الزمن وانكسرت حدته .

---

(١) لعل السبب فى أن السجاجيد التى عليها أسماء صانعيها نادرة جدا هو اشـتراك عدد كبير من الصناع فى السجادة الواحدة فضـلا عن اعتبار السجاد من الأثاث الضرورى للقصور والبيوت والخيام ؛ فهو من هذه الوجهة سلعة تجارية ؛ ولكن الفن وحسن الذوق كانا حليتى الصانع الايرانى فى معظم منتجاته .

تقسيم السجاجيد الايرانية وتاريخها

وقد اختلف رجال الفنون فى تقسيم السجاجيد الايرانية فبعضهم يقسمها باعتبار زخرفها ؛ بينما يذهب آخرون الى تقسيمها بحسب مراكز صناعتها فى إيران ؛ ولكن الوصول الى هذا التقسيم الأخير ليس سهلا ميسورا ، لأن البيانات الصحيحة بهذا الشأن نادرة جدا ، فضلا عن أن المصانع فى البلاد الايرانية المختلفة كانت تقلد أى طراز ينال رواجا كبيرا ولو كان موطنه فى بلد آخر[١] . وعلاوة على ذلك فان مركز الصناعة قد يكون قرية وقع عليها الاختيار . لسهولة الوصول اليها ، ولكثرة المواد الأولية حولها ، و بجودة مياهها ، بينما يكون تصميم السجاد و إعداد رسومه فى مصانع البلاط بالعاصمة أو فى بلد كبير آخر ؛ فتكون العاصمة أو هذا البلد الآخر أعظم شأنا من القرية التى يكون العمل فيها مقصورا على النسج وتنفيذ ما تطلبه المراجع الفنية الرئيسية[٢] . ولا يجب أن ننسى أمرا يتعلق بطبيعة الفن الاسلامى عامة وهو أنه فن ملكى ارستقراطى ؛ فكانت المصانع المختلفة تقبل على إنتاج النوع الذى يحوز رضاء الشاه ، فيصعب أن ينسب هذا النوع الى إقليم بالذات ؛ ولكن بعض الملوك ، كالشاه عباس مثلا ، كانوا يحرصون على أن تحتفظ مصانع كل إقليم بمميزاتها

(١) حقا إن صناع السجاد لم ينتقلوا بين المراكز الفنية انتقال غيرهم من الفنانين ؛ لأن جودة العمل لم تكن نتيجة عبقريتهم الفنية فحسب ؛ بل كانت تتوقف على أعوانهم وعلى المواد الأولية التى يشتغلون بها وعلى طبيعة الماء فى الجهة التى يعملون فيها وما الى ذلك مما لا يسهل نقله .

(٢) نذكر فى هذه المناسبة أننا لاحظنا فى أوربا ، ولا سيما فى فرنسا ، أن بعض الناشرين فى العواصم والمدن الكبرى يطبعون ما يصدرونه من المؤلفات فى الريف أو فى بعض المدن الصغيرة حيث يستطيعون الاطمئنان الى حسن سير العمل فضلا عن رخص الأيدى العاملة .

الخاصة ؛ ولعل هـذا الحرص كان سببا فى أن بعض المراكز الفنيـة مثل جوشقان قالى احتفظت بطابع خاص فى كل ما أنتجته من السجاد .

وقصارى القول أنه من الممكن تقسيم السجاجيد الايرانيـة الى أنواع مختلفة بحسب زخارفها ، كما يمكن نسبة بعض هذه الأنواع الى مصانع بعض المدن الايرانية المعروفة ؛ ولكن بعض المدن الأخرى لا يمكن أن تنسب اليها أنواع بالذات ، كما أن بعض الأنواع لانستطيع نسبتها الى أى مدينة بالذات .

وكان مؤرخو الفنون الاسلامية فى بداية هذا القرن يميلون الى نسبة بعض السجاجيد الايرانية الى عصر سابق بقرن أو قرنين عن العصر الذى تنسب اليه الآن . والحق أن معظم السجاجيد المصنوعة فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) يمكن تأريخها على وجه التقريب ، وذلك بفضل بعض السجاجيد المؤرخة التى وصلتنا ، وبفضل ما كتبه فى وصف السجاجيد الايرانية بعض الرحالة الغربيين ، وما جاء عنها فى البيانات التى كتبت عن الكنوز الفنية فى بعض القصور والمجموعات الأثرية فى القرون الماضية ، وبفضل موازنة رسومها وزخارفها بما نعرفه فى المؤرخ من المخطوطات والصفحات المذهبة والمنسوجات .

وفضلا عن ذلك فان تصوير السجاجيد الايرانية فى اللوحات الفنية الأوربيـة عنصر له قيمته فى تأريخها . والمعروف أن أكثر السجاجيد التى رسمها المصورون الأوربيون فى لوحاتهم الفنية من منتجات آسيا الصغرى ؛ ولكنا نعرف أيضا أن السجاجيد المصنوعة فى شرق إيران والتى تنسب الى هراة ، رسمت كثيرا فى اللوحات الفنيـة الأوربية التى ترجع الى نهاية

القرن السادس عشر الميلادى (العاشر الهجرى) والنصف الأول من القرن السابع عشر .

على أن تاريخ السجاجيد الايرانية، على وجه عام، أمر محفوف بكثير من الصعاب ؛ فاننا اذا أردنا الحكم بحسب الموضوعات الزخرفية وتطورها لم نجد النجاح حليفنا فى كل الأحوال ؛ وحسبنا أننا نجد فى السجادة الواحدة موضوعات زخرفية مختلفة فى تطورها فيحملنا بعضها على تقديم تاريخ التحفة و يدفعنا البعض الآخر الى تأخيره .

ومهما يكن من الأمر فان أعظم السجاجيد الايرانية شأنا ما يرجع الى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وقد قدر الأستاذ بوب A. U. Pope عدد المحفوظ من هذه السجاجيد فى المتاحف والكنائس والمجموعات الخاصة، والذى ظهر منها فى أسواق السجاجيد الأثرية، قدره بزهاء ثلاثة آلاف سجادة كاملة .



السجاجيد ذات الصرة أو الجامة

وهى نوع من صناعة شمالى إيران ولا سيما فى تبريز وفى قاشان . وترجع أحسن منتجاته الى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى). وقد بدأ الاضمحلال يدب اليها منذ القرن التالى .

وتتكون زخارف هذه السجاجيد من صرة أو جامة فى الوسط، ذات أشكال مختلفة أو فصوص ، وقد يمتد من طرفى الجامة الأعلى والأسفل موضوع زخرفى أو إناء معلق الى جانبى السجادة ، وفى الأركان أرباع

جامات . وهـذا النوع من الزخرفة عام فى الفنـون الاسلامية ، ولا سيـما فى جلود الكتب والصفحات الأولى المذهبة فى المخطوطات ؛ وهو من أكبر الأدلة على غرام الفنانين المسلمين بالتوازن والتقابل فى الرسم والزخرفة .

وأما أرضية هذا النوع من السجاجيد فكانت من رسوم الزهور والفروع النباتية المحوّرة أو السيقان ذات الزوايا ، فضلا عن رسوم السحب الصينية . واستعملت فيهـا الألوان الأحمر والأخضر والأزرق الفاتح والغامق والأسمر والأصفر والأبيض . وامتازت تلك السجاجيد بأن لهـا إطارا ثانويا صغيرا داخل الإطار الخارجى . ويمكننا أن نقول إن المعروف من السجاجيد ذات الصرة أكثر عددا من المعروف من سائر أنواع السجاجيد الإيرانيــة ، وإن تلك السجاجيد كانت أبدع منتجات السجاجيد فى شمال غربى إيران ، حيث كانت البيئة وطبيعة البـلاد فى إقليم آذربيجان مرتعا للفنـون الجميلة ولا سيما فن صناعة السجاد .

ومن المحتمل أنهـا كانت تفرش فى المساجد لخلو معظمها من الرسوم الآدمية والحيوانيــة ، ولكن ثمـة سجاجيد ذات جامة وفى زخارفها رسـوم آدميــة وحيوانية ، مثـل السجادة المشهـورة فى متحف پولدى پدزولى Poldi Pezzoli . ومن أبدع ما أخرجته مصانع السجاد فى البلاد سجاجيد ذات جامة ومصنوعة من الحرير المحلى بالخيوط المعدنية . وتنسب السجاجيد الحريرية فى أغلب الأحيان إلى مدينة قاشان .

وفى مجموعة سمو الأمير يوسـف كمال جزء كبير من سجادة ذات صرة ؛ وأرضيتها حمراء فى الوسط وزرقاء فى الأركان . أما الصرة فعلى هيئـة مربع ذى أضلاع غير مستقيمة بل فيها انكسار هندسى . وتكثر فى هذه السجادة

النفيسة زخارف المراوح النخيلية والسحب الصينية . وأكبر الظن أنها من صناعة شمال غربى إيران[1] فى النصف الأول من القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) .

وقد تطورت السجاجيد ذات الجامة فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر بعد الهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر بعد الميلاد) إلى طراز السجاجيد الحديثة التى تنسج فى كرباغ والتى تشبه السجاجيد القديمة فى الشكل والرسوم والألوان .

السجاجيد ذات الزهريات

ويظن أنها كانت تصنع فى الاقاليم الوسطى من إيران فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد). وقد امتاز بها عصر الشاه عباس حتى أنها تنسب إليه فى بعض الأحيان .

وقد غلبت هذه التسمية على هذا النوع من السجاجيد لأن فى زخارفه رسوما تشبه الزهريات . وعلى كل حال فان زخارفه كلها من الزهور وليس فيه زخارف تتوسط السجادة، وانما كل رسومه مرتبة فى توازن حول محورها الأوسط . وتمتاز السجاجيد ذات الزهريات بمتانتها، ودقة صناعتها، وكثافة وبرها، وضيق إطارها، وأرضيتها الزرقاء أو الحمراء، وبما فيها من معينات من سيقان الزهور والفروع النباتية والزهريات والزهور ، والمراوح النخيلية (بالمت) ؛ كما نلاحظ أن زخارفها غير متأثرة بأساليب المصورين والمذهبين والمجلدين، وأن الألوان التى استخدمت فيها مختلفة جدا و براقة وغير هادئة ؛

(١) انظر A Survey ot Persian Art ج ٦ ص ١١٧

أما فى المساحة فانها تمتاز بأنها طويلة بالنسبة إلى عرضها، فقد يبلغ طولها فى بعض الأحيان ثلاثة أمثال عرضها .

السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية

وأكبر الظن أنها من صناعة شمالى إيران فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) وهى إما تمثل مناظر صيد كالسجادتين المشهورتين فى متحف ڤينا ومتحف الفنون الزخرفية فى باريس، وإما تمثل رسوم حيوانات خرافية أو محوّرة عن الطبيعة وعلى أرضيـة مملوءة برسوم الزهور والنبات .

وقد أفلح بعض صناع السجاد فى إكساب هـذه الرسوم روحا وحياة وحركة دونها ما وصل اليه أعلام المصورين والمذهبين .

ومن أجمل السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية سجادة من الصوف محفوظة فى المتحف المترو پوليتان بنيو يورك وأصلها من ضريح الشيـخ صفى الدين فى أردبيل ، وقوام زخارفها رسم متكرر يمثل أسدا ونمرا يهاجمان حيوانا من حيوانات الصين الخرافيـة . وإطار هذه السجادة مكوّن من فروع نباتية متصلة (أرابسك) وبينها رسوم سحب صينية (تشى)[1] .

وفى نفس المتحف سجادة حريرية بديعـة تنسب الى قاشان (انظر شكل ٦٦)؛ وزخارفها الحيوانية فى ستة صفوف، نرى فيها الأسـد والفهد والنمـر والتنين والغزال وابن آوى والثعلب والأرنب على أرضية من الأشجار والزهور؛ أما الاطار فمن مراوح نخيلية يحف بكل منها طائران بريان .

---

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ ص ١١٧٧

السجاجيد البولندية

هى سجاجيد من الحرير محلاة بخيوط الذهب والفضة ؛ ولعلها من منتجات مصانع البلاط باصفهان فى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) و بداية الحادى عشر . وقد غلبت عليها هذه التسمية لأنها كانت تنسب الى بولندة حينا من الزمن .

أما زخارفها فخليط من زخارف الأنواع الأخرى من السجاجيد الإيرانية، وألوانها غنية . وفى أكثر الأحيان لا تكون الأرضية كلها ذات لون واحد، بل تكون السجادة ذات أرضيات مختلفة الألوان . وأهم الألوان المستخدمة فى السجاجيد البولندية هى الأصفر الفاتح والأخضر الباهت والبرتقالى والأزرق الفيروزجى والأحمر القرمزى . ولم يكن هذا النوع دقيق الصناعة ولذا كانت أكثر النماذج الباقية منه فى حالة غير جيدة .

ومن أقدم السجاجيد البولندية المعروفة واحدة بين الكنوز الفنية فى كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية، أهداها سفير الشاه عباس الى حاكم البندقية (الدوج) سنة ١٦٠٣م؛ كما نعرف أيضا أن بعثة من شاه إيران أهدت الى دوق هولشتاين جوتورب Hollstein Gottorp سنة ١٦٣٩ ست سجاجيد "بولندية" نفيسة ، بينها سجادة التتويج المشهورة والمحفوظة الآن فى قصر روزنبرج Rosenborg بمدينة كوبنهاجن . ولذا فان المرجح أن هذه السجاجيد "البولندية" ذات الألوان الرقيقة والأرضية الفضية أو الذهبية التى تلائم الذوق الغربى، كانت تصنع فى إيران لتهدى الى الملوك والأمراء فى الغرب.[1]

(١) انظر Loan Exhibition of Persian Rugs of the So-called Polish Type (The Metropolitan Museum of Art, New York 1930).

السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق

كانت تصنع فى شمالى إيران فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد)؛ ولكن فى المصادر التاريخية أن كسرى الأول (٥٣١ — ٥٧٩ م) كان يملك سجادة نفيسة عليها رسم صادق لروضة غناء . أما السجادة التى كانت فى قصر كسرى الثانى بالمدائن ثم وقعت غنيمة فى يد العرب الفـاتحين ، فقد أطنب المؤرخون فى وصف حديقتها وأشجارها وقنواتها وطيورها و زهورها .

وعلى كل حال فان زخارف هذا النوع من السجاجيد تبدو كأنها خريطة أو مصوّر لحديقة ، يبين طرقاتها وأقسامها ومجارى المياه فيها فضلا عما فيها من النبات والزهور .

والواقع أن حب الحدائق والزهور من أبين الصفات فى الفن الإيرانى، وأن الزهور والنباتات تزين أرضـية أكثر أنواع السجاجيد المعروفة[1] . ولم يكن غير طبيعى عند الإيرانيين أن تكون الحدائق والزهور فى السجاجيد ميدانا للحيوانات المختلفة كالأسـد والفهد والنمر والغزال والثعلب وحمار الوحش ؛ فضلا عن الطيور ، والحيوانات الخرافيـة التى يرجع معظمها الى الأساليب الفنية والأساطير السائدة فى الشرق الأقصى .

وأقدم المعروف من السجاجيد المزخرفة برسـوم الحدائق واحدة محلاة بخيوط الذهب والفضة ومحفوظة فى مجموعة فيجدور Figdor فى ڤينا وترجع

(١) من أبيات الشعر المكتوبة على السجادة المحفوظة فى متحف بولدى بدزولى والتى مر ذكرها بيت الشعر الآتى :

بوستا نيست پر از لاله وگل ‌ ٭ زان سبب كرده دروجا بلبل

ومعناه : إنها (السجادة) حديقة ملأى بالسوسن والورد ولذا اتخذها البلبل سكناله .

الى نهاية القرن العاشر الهجرى[١] (السادس عشر الميلادى)؛ ولكن أكثر النماذج المعروفة ترجع الى القرن الثانى عشر الهجرى .

وأكبر الظن أن هذه السجاجيد كانت تصنع لتهدى الى ملوك أوربا وأمرائها . وكانت تدخل فى نسجها خيوط الذهب والفضة .

السجاجيد المزخرفة برسوم الزهور

كانت تصنع فى خراسان ، وتنسب فى أكثر الأحيان الى هراة . ومعظمها يرجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وقوام زخارفها فروع نباتية ومراوح نخيلية (بالمت) ورسوم سحب صينية . وقد جاءت هذه السجاجيد فى بعض اللوحات الغربية من القرن السابع عشر الميلادى . والأرضية فى معظم السجاجيد المنسوبة الى هراة حمراء اللون بينما الإطار أخضر . ونلاحظ فى سجاجيد هراة المصنوعة فى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) أن رسوم المراوح النخيلية فيها أكبر وأنها تشتمل فضلا عن الزخارف المعروفة فى القرن السابق على وريقات طويلة مقوسة وأنها أقل دقة فى الصناعة وانسجاما فى الألوان .

ولا عجب فى أن تكون خراسان مركزا عظيما من مراكز صناعة السجاد؛ فقد كان هذا الاقليم فى طليعة الأقاليم الايرانية فى الأدب والسياسة والفن . وقد ازدهرت فيه منذ القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) أساليب فنية فى عصر الدولة الغزنوية والعصور التالية، وكانت هراة مركزا

(١) أنظر شكل ٣٧ من Bode-Kühnel: Vorderasiatische Knüpfteppiche.

عظيما من مراكز الثقافة الايرانية . فضلا عن أن هـذا الاقلم امتاز بصوفه الطيب وأصباغه الصالحة .

سجاجيد الصـــلاة

كانت تصنع فى شمال غربى إيران، ولاسيما فى تبريز، وامتازت بالآيات القرآنية المكتوبة بالخط النسخى والكوفى والنستعليق فى أرضـية السجادة وفى مناطق تحف بها . ويتوسط السجادة رسم عقد يمثل المحراب . ومعظم المعروف من هذا النوع لم يكن غاية فى الجمال والابداع؛ لأن الفنان لم يفلح تماما فى أن يستخدم الكتابة عنصرا زخرفيا متقنا .

وأبدع النماذج المعروفة من هـذا الطراز سجادة حريرية محلاة بخيوط معدنية وترجع الى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ، وقد كانت فى مجموعة السيدة پاراڤيتشينى ثم اشتراها حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كمال[١] .



وصفوة القول أن السجاد كان للايرانيين ميدانا واسـعا لاظهار تفوقهم فى اختيـار الألوان . وقـد بلغ ما استخدموه منهـا فى بعض الأحيان زهاء عشرين لونا فى السجادة الواحدة . ومع ذلك فقد أصابوا أبعد حدود التوفيق فى ترتيبها، بحيث تكون السجادة وحدة متماسكة فى ألوانها . وكانت مصانع البلاط تبذل الجهود الوافرة فى إنتاج السجاجيد التى تمتـاز عن سائر الأنواع المعروفة والتى تبعث العجب بجمالها وحسن تنسيقها و إبداع مادتها وزخارفها.

(١) راجع G. Wiet : L'Exposition Persane de 1931 ص٨٧ ولوحة ٤٣

والظاهر أن السجاجيد الإيرانية لم تكن تصنع كلها لتفرش على الأرض ؛ فاننا نرى فى صور المخطوطات رسوم بعض السجاجيد المعلقة أو التى تظل مجلسا من المجالس . وقد كان تعليق السجاجيد فى الحفلات أمرا معروفا فى أوربا فى عصر النهضة، كما أننا لا نزال نرى أثره حتى اليوم فى تعليق الأبسطة الثمينة من الشرفات التى يطل منها الملوك أو رؤساء الحكومات على الشعب أو يستعرضون منها جيوشهم أو فريقا من رعاياهم .



وفى مصر مجموعة ثمينة جدا من السجاد الإيرانى تعد من أكمل مجموعات العالم فى هذا الميدان . وهى للدكتور على باشا ابراهيم عميد كلية الطب وقد قضى فى جمعها السنين الطوال، و بذل النفقات الطائلة . وفى الحق أن كثيرا من سجاجيد هذه المجموعة لا نظير له الا فى قليل جدا من المتاحف أو المجموعات الخاصة الأوربية . ولذا كانت كعبة الاخصائيين فى الفنون الاسلامية، يحرصون على مشاهدتها كلما القوا عصا التسيار فى مصر ؛ فضلا عن أن بعض التحف من هذه المجموعة قد عرض فى أعظم المعارض الدولية للفن الإيرانى أو الفنون الاسلامية .

أما دار الآثار العربية فليست غنية جدا فى السجاد الإيرانى النفيس ؛ لأنها لم تبدأ فى العناية بجمعه إلا فى السنوات الأخيرة . ولعل أبدع ما فيها سجادة من الحرير الموشى بالذهب والفضة ترجع الى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) وتتكون زخارفها من السيقان والفروع النباتية الدقيقة المتصلة بخطوط متعرجة على شكل السحب الصينية (تشى) ؛

ويتوسط هذه السجاده جامة كبيرة ذات فصوص عديدة ، أما الاطار فيتكون من خمس مناطق غير متساوية فى العرض ، وأعرضها المنطقة الثانية من الخارج وبها بحور فيها كتابات[١] . وأكبر الظن أن هذه التحفة من صناعة شمال غربى إيران . وقد أهداها الى الدار حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كمال .

كما أن فى دار الآثار جزءا من سجادة نفيسة مصنوعة من الصوف وقوام زخارفها زهور كبيرة محوّرة ومنسقة و بعيدة عن الطبيعة وذات ألوان متعدّدة على أرضية ذات لون أزرق قاتم . وهذه القطعة من أجمل التحف المعروفة من السجاجيد « ذات الزهريات »[٢] .

وفى الدار، عدا ذلك ، سجاجيد إيرانية أخرى ، ولكنها من صناعة القرنين الثانى عشر والثالث عشر بعد الهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر بعد الميلاد) .

---

(١) أنظر Wiet: l'Exposition Persane de 1931 ص ٨٨ ، ولوحة ٤٤

(٢) المصدر السابق .

الخــزف

كانت صناعة الخزف من أهم الميادين التى حاز فيها الايرانيون المكانة الأولى بين الأمم الاسلاميـة . وقد ساعدتهم على ذلك العجينة التى امتازت بها بلادهم ، والتى تصلح بنوع خاص لصنع الأوانى الخزفيـة ؛ فيسهـل تشكيلها وحفر الزخارف فيها أو طبعها ؛ كما تمتاز برقتها وقـلة وزنها .

وليس من شك فى أن هذه الصناعة بلغت على يد السلاجقة والمغول بين القرنين السادس والثامن بعد الهجرة (الثانى عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، غاية الاتقان فى الهيئـة والزخرفة اللتين تدلان على أوفر قسط من الخيال السعيد والذوق السليم . وإن صح لدى بعض الخبراء أن الأوانى الاغريقية فى عصرها الذهبى كانت فى الهيئة والأناقة آية دونها كل الأوانى الأخرى ، وإن صح لدى آخرين أن الخزف الذى صنع فى الشرق الأقصى ليس له نظير فى الظرف والرونق ، فان فريقا ثالثا من الخبراء والهواة يرون فى تلك الأوانى الاغريقية والصينية جمودا ، ودقة آليـة فى الشكل ، وثقـلا ، لا يرونه فى الخـزف الايرانى ، فيحكمون له بالتفوق والسمو على سائر أنواع الخــزف .

وعلى كل حال فقد امتازت التحف الخزفية الايرانية فى العصر الاسلامى بجمال الشكل ، وتناسق النسب ، وبريق الطلاء الزجاجى ، وإبداع الزخارف

وتنوعها[١] ، فضـلا عن تنوع الأشكال نفسها[٢] ، ومناسـبة الزخارف لمـادة التحفة وشكلها . ولا غرو فقد كانت لايران منذ العصور القـديمة تقاليد قديمة فى صناعة الخزف، كما يظهر من القطع الخزفية التى كشفت فى نهـاوند والتى تزينهـا زخارف هندسـية جميلة . ثم كان عصر الكيانيـين وصارت الجدران المصنوعة من الآجر تغطى — كما فى قصر مدينة السوس — بطبقة من المينا ، يمكن أن نعـدها الخطوة الأولى فى تزيين الجدران، التى قدر لها فى العصر الاسـلامى أن تكسى بألواح القاشانى وأجزاء الفسيفساء الخزفية . وفى العصر الساسانى ازدهرت صناعة الخزف كما ازدهرت الفنون الأخرى . ولمـا انتشر الاسلام فى إيران بدأت هذه الصناعة فى التطوّر التدريجى حتى تخلت عن قسط كبير من الأساليب الفنية الساسانية وطبعت منتجاتها بطابع يجمع بين العناصر الزخرفيـة الاسلاميـة وبين ما ورثه الصـناع من أساليب إيرانية . على أننا لا نعرف كل ما نريد عن الخزف الايرانى فى فجر الاسلام ، مع أننا نعرف عنـه فى ذلك العصر أكثر ممـا نعرف عن أى ميدان آخر من

(١) الواقع أن الرسوم والزخارف على الأوانى الخزفية الايرانية أقدم من الصور التى نعرفها فى المخطوطات . ولا شك فى أن الصور المرسومة على بعض الأوانى من القرون الأولى بعد الاسلام تدل على ذوق فنى ودقة فى الصنعة ، وتعدّ وثائق ثمينة فى دراسة تطوّر التصوير الاسلامى بوجه عام . وحسبنا أن ندرس الصور المرسومة على الخزف المصنوع فى مدينة الرى لنستنبط شيئا كثيرا عن الحياة الاجتماعية فى ذلك العصر وعما كان يستخدمه القوم من أثاث وما يلبسونه من منسوجات .

(٢) استعمل الايرانيون الخزف فى صنع شتى الأوانى والتحف ، من أكواب وسلطانيات وأباريق وفناجين وبرنيات وقوارير ومسارج وأقداح وكؤوس وصحون مختلفة الشكل والعمق ، وأزيار وعلب ومباخر وشماعد وبيوت للطيور ومساند للاقدام ، وغير ذلك من الأوانى والتحف ، فضلا عن التماثيل الصغيرة .

ميادين الفن الايرانى فى العصر نفسه ؛ لأن العمائر التى ترجع الى ما قبل القرن الخامس الهجرى تعدّ على أصابع اليد الواحدة ، والصور أو النقـوش التى صنعت قبل القرن السابع الهجرى نادرة جدًا ، وأقدم السجاجيد التى نعرفها ترجع الى القرن التاسع ، ولكن لدينا من التحف الخزفيـة ما يرجع الى القرن الثانى وما بعده .

على أن أعظم ما وفق اليـه الخزفيون الايرانيون فى الاسـلام هو إتقان أنواع الطلاء المختلفة ثم إبداع الألوان الفاخرة وتنويعها . وامتازت بعض المراكز الفنية وبعض البلاد بايثار بعض الألوان على غيرها .

واستخدم هؤلاء الخزفيون شتى الوسائل فى زخرفة منتجاتهـم ؛ فكانوا يضغطون باليـد على العجينة اللينـة لتهيئة حافتها أو تكوين بعض العناصر الزخرفية فيها ، وكانوا يحفرون الرسوم بطرق مختلفة وفى عمق متنوّع ، ويشكلون الزخارف البارزة تشكيلا دقيقا وجميلا ، كما كانوا فى بعض الأحيان يخرمون جدران الأوانى ويغطون الخروم بالطلاء فتبدو شفافة . وذلك كله فضـلا عن تزيين التحف بالرسوم ذات اللون الواحد أو المتعـدّدة الألوان ، فوق الطلاء أو تحته . وكان التذهيب والبريق المعدنى يكسبان التحف نضارة عجيبة .

ومن الموضوعات الزخرفية التى استخدمها الايرانيون فى الخزف الرسوم الهندسية ولا سيما المناطق والدوائر والعقـود المتشابكة ، والطيـور المتقابلة أو المتدابرة ، والحيوانات التى تحيط بها الفروع النباتية والوريقات والزهور ، فضلا عن الرسوم الآدمية[1] ؛ ولعل معظمها يمثل مناظر البلاط وحفلات الطرب

(١) وأكبر الظن أن التحف الخزفية النفيسـة ذات الزخارف الآدمية والحيوانية والكتابية البديعة لم تكن من صـناعة الخزفيين فحسب بل كان يشترك معهـم فى إتمامها فنانون إخصائيون فى النقش وفى الحفر وفى كتابة الخط الجميل وفى دهن التحفة بالطلاء المطلوب .

فيه، أو مناظر القصص المختلفة فى الشاهنامه أو بعض مناظر الحياة الاجتماعية، كرسم الدراويش الراقصين، على السلطانية المحفوظة فى متحف اللوفر[(١)].

دراسة الخزف الايرانى

لا تزال دراسة الخزف الاسلامى فى إيران أمرا عسيرا. حقا ان لدينا بعض القطع المؤرخة[(٢)] أو التى عليها امضاء صانعيها[(٣)]، واننا نعرف مخطوطا فى استانبول يبحث جزء منه فى صناعة الخزف وقد ألفه عالم من قاشان سنة ٧٠٠ هـ (١٣٠١ م)[(٤)]؛ فضلا عن أننا نستطيع أن نستنبط بعض البيانات من عجينة التحف ونوع طلائها وشكل قاعدتها ودقة صناعتها؛ ولكن هذا كله غير كافٍ للوصول الى نتائج حاسمة فى تقسيم التحف الخزفيـة الايرانية ومعرفة تاريخ صناعتها والمراكز الفنية التى تنسب اليها.

والواقع أننا لا نزال فى دراسة الخزف نعتمد على الحفائر اعتمادا كبيرا؛ فاننا نعرف أن وجود قطع خزفية أصابها التلف فى الفرن بسبب شدة الحرارة أو عدم كفايتها، أو بسبب التصاق القطع بعضها ببعض أو بسبب آخر، كل هـذا يدل على أنها من صناعة المكان الذى يعثر عليها فيه؛ لأنه

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ لوحة ٥١٨

(٢) المصدر السابق ج ٢ ص ١٦٦٧ — ١٦٩٦

(٣) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٦٦٦

(٤) راجـع كتابنا «الفن الاسلامى فى مصر» ج ١ ص ١٠٥ — ١٠٦؛ وانظر H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre & P. Winderlich : Orientalische Steinbücher, und Persische Fayencetechnik (Istanbuler Mitteilungen, herausgegeben von der Abteilung Istanbul des Archäologischen Institutes des Deutschen Reiches, Heft 3).

ليس معقولا أن يتجر القوم بمثل هذه القطع أو يجلبونها من مكان الى آخر؛ ولكننا لا نستطيع – لسوء الحظ – أن نذهب الى أن كل الحفائر التى قام بها المنقبون عن الآثار فى إيران كانت منظمة ويمكن الاطمئنان الى نتائجها . وفضلا عن ذلك فان كثيرا من المراكز الفنية لم تقم فيها أى هيئة بحفائر علمية بعـــد .

ومهما يكن من الأمر فان مؤرخى الفنون الاسلامية يسيرون فى تقسيم الخزف الايرانى على أساليب شتى؛ فبعضهم يقسمه بحسب عصوره، ويقسمه فريق آخر بحسب المراكز الصناعية التى يرجح نسبته اليها ؛ كما يقسمه فريق ثالث بحسب نوع صناعته وزخارفه . ولعل الأصلح اتباع التقسيم الأول ومعرفة التحف الخزفية التى تنسب الى القرون الأولى بعد الهجرة ، ثم تلك التى ترجع الى العصور الوسطى الاسلامية، وأخيرا ما صنع منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) . وقد نستطيع بعد ذلك أن نصل فى كل قسم من هذه الأقسام الثلاثة الى تحديد الاقليم الذى صنعت فيه التحفة والى تقسيم التحف مرة أخرى بحسب أسلوبها الصناعى . أما تحديد التاريخ فاننا نوفق اليه بوساطة دراسة الزخارف وتطورها ، والحكم على طراز الكتابة ، فضلا عن الاهتداء بالقطع المؤرخة التى نعرف منها حتى الآن زهاء مائتين، يرجع أقدمها الى سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٦ م) .

الخزف الايرانى فى فجر الاسلام

لسنا نعرف تماما كيف كانت صناعة الخزف وزخارفه فى القرن الأول ونصف القرن الثانى بعد الهجرة . ومن أقدم التحف التى وصلتنا فى هذا الميدان

ما عثرت عليـه البعثة الألمـانية فى حفائر المدائن[١] (اكتيسيفون) من خزف غير مدهون وآخر ذى طلاء أخضر ، فضلا عن الخزف ذى البريق المعدنى ؛ كما عثر فى إقليم خوزستان على مجموعه خزفية من أزيار كبيرة ، بعضها ذو طلاء و بعضها لاطلاء له[٢] ؛ اما الزخارف فمطبوعة ، وساسانية الطراز ، وقوامها فى أكثر الأحيان شريط من رسوم الحيوانات ؛ ولكننا نعرف أن صناعة الخزف فى نهاية القرن الثانى وفى القرن الثالث بعد الهجرة بدأت فى الازدهار ، متأثرة بالأساليب الفنيـة التى أخذها الشرق الأدنى عن الصين فى تلك الصناعة[٣] ؛ ولا غرو فقد كانت بلاد الجزيرة تجلب الخزف الصينى منذ العصور القديمة ؛ وقد عثر المنقبون عن الآثار فى المدائن (اكتيسيفون) وفى سامرا على كميات وافرة من هذا الخزف .

خزف بلاد ما وراء النهر

كانت بلاد ما وراء النهر و بلاد التركستان إيرانية بحته الى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ؛ بل كانت فى عصر الدولة السامانية من أزهر الأقاليم الاسلامية ، فكان بلاط هـذه الدولة فى سمرقند محط رحال العلمـاء والأدباء وموطن النهضة الايرانيـة الأولى . وذاع صيت بخـارى وسمرقند فى العالم الاسلامى كله .

(١) انظر E. Kühnel : Die Ausgrabungen der Zweiten Ktesiphon Expedition, Winter 1931-32, Berlin (Islamische Kunstabteilung der Staatlichen Museen, 1935). ص ٢٩

(٢) أبدعها زير فى مجموعة نجات ربى Nejat Rabbi ؛ انظر شكل ٧٤

(٣) أنظر كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ١٦٥ — ١٧٢

ومن خير الأدلة على مدنية تلك البلاد فى القرون الأولى بعـد الاسلام ما أنتجته من تحف خزفيـة تمتاز ببساطتها واتزانها مع جمال ألوانهـا وإبداع زخارفها ذات المسحة الفنية الممتازة . ولا عجب فان صناعة الخزف فن قديم فى هـذا الاقليم . وأكبر الظن أن مركزها كان فى مدينـة شاش (طشقند الحالية) التى كتب المقدسى عن جودة ما كانت تصدره من خزف، ومدينة افراسياب التى عثر فيها المنقبون عن الآثار على كميات وافرة من الخزف محفوظة الآن فى متاحف سمرقنـد والهرميتاج وفكتوريا والبرت وفى برلين . ومعظم هذا الخزف ذو أرضية سوداء أو سمراء، وعليها زخارف يبـدو فيها التأليف الحسن ويظهر فيها لون أحمـر لا نكاد نراه فى سائر أنواع الخزف الايرانى . وقوام هذه الزخارف رسوم نباتية ومراوح نخيلية (پالمت) ورسـوم طيور كالبط والبجع ثم زخارف بالخط الكوفى الجميل (أنظر شكل ٧٥ وشكل ٧٦) تمتاز كلها بدورانها حول مركز واحد، مما يكسبها شيئا من الحركة والخفة .

الخزف الأبيض ذو النقوش الزرقاء والخضراء

وهذا ضرب من الخزف عثر على كمية منـه فى أطلال سامرا ، فنسب فى بداية الأمر الى هذه المدينة، ولكن وجدت منه نماذج أخرى فى أطلال مدن إيرانية ولا سيما الرى وساوه وقم . والمرجح الآن أنه من صناعة إيران، وأنه انتشر منها الى سائر أنحاء الشرق الأدنى حتى لقـد وجدت بعض قطع منه فى أطلال الفسطاط [1] . وقد لوحظ فى بعض الأحيان اختلاف العجينة المصنوع منها مما يدل على أن إنتاجه لم يكن مقصورا على إقليم واحد، بل كان موزعا على مراكز فنية متعددة .

(١) فى معهد الفن بمدينة شيكاغو سلطانية يقال إنها وجدت فى الفسطاط .

وأكبر الظن أن هذا الخزف كان منتشرا بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (التاسع والحادى عشر بعـد الميلاد) كما يدل وجوده فى أطلال سامرا التى هجرت سنة ٢٧٠ هـ (٨٨٣ م)، وأسلوب الخط فى الكتابات التى توجد على بعض قطع منه، والتى يمكن نسبتها الى نهاية القرن الرابع الهجرى.

ومعظم منتجات هذا النوع من الخزف سلطانيات أو صحون غير عميقة وبها حافة منبسطة وقاعدة منخفضة جدا ، مما يجعل وضـع السلطانيات أو الصحون فى بعضها وإعدادها للتجارة والأسفار أمرا ميسورا. أما الزخارف فبعضها هندسى، كالمثلثات والدوائر، والمثلثات المتداخلة والمتصلة على هيئة « خاتم سليمان » ، وبعضها نباتى كأوراق المراوح النخيلية (البالمت) والوريدات ، وبعض رسـوم أخرى كالنخلة المرسومة فى سلطانية جميـلة محفوظة الآن بالمتحف الأهلى فى طهران (انظر شكل ٧٥) . وقد نرى على بعض الأوانى من هذا الخزف كتابات تسير فى عرض الاناء من طرف الى آخر أو ترسم فى قاعدته على هيئة مربع . كما نرى أن عددا من الأوانى ليس عليه من الزخارف إلا أربع مناطق من « البقع » الخضراء والزرقاء . وعلى بعض القطع امضاءات مثل : « عمل الأحمر » و « عمل كثير بن عبد الله » و « عمل أبى خالد » ؛ وكلها على قطع وجدت فى أطلال سامرا[١] .

الخزف ذو البريق المعدنى

ومما زاد الخزف الايرانى نضارة وجمالا ما وصل اليه المسلمون فى إكسابه بريقا معدنيا يختلف لونه بين الأحمر النحاسى والأصفر الضارب الى الخضرة

(١) انظر الفصل الذى كتبه الاستاذ هرتزفلد عن « الكتابات » فى مؤلف الأستاذ زره عن خزف سامرا. Sarre: Die Keramik von Samarra ص ٨٢ .

ويغنيهم عن الأوانى الذهبيـــة والفضية التى كان رجال الدين فى الاســلام يكرهونها لمـا تدل عليه من ترف وإسراف[١] . وقـد عثر المنقبون على نمـاذج من الخزف ذى البريق المعدنى فى إيران والعراق ومصر وافريقية والأندلس ؛ واختلفوا فى موطن صناعتها ، فنسبها بعضهم الى إيران ، ونسبها آخرون الى مصر ، ونسبها الألمـان من رجال الآثار الاسلامية الى العراق . ويميل كثيرون من الاخصائيين فى الوقت الحاضر الى الأخذ بهذا الرأى الأخير[٢] .

والحق أن هـذه الصناعة وجدت فى إيران والعـراق ومصر ، فى فجـر الاسـلام ؛ وأننا لا نملك من الأدلة ما يجعلنا ننسب ابتداعها الى قطر من هـذه الأقطار الاسلامية ؛ ولكن وجودها فى إيران منذ العصور الاسلامية الأولى ثابت بأدلة قوية ، فقد عثر فى أطلال بعض المدن الايرانية على قطع خزفية ذات بريق معدنى وعليهـا امضاء صانعيها ؛ وتدل أسماؤهم التى تغلب عليها المسحة الايرانية على أنهم من إيران نفسها مما يحمل على ترجيح كون هذه

(١) انظر البخارى ؛ وانظر أيضا صحيح مسـلم ، باب تحريم استعمال أوانى الذهب والفضة فى الشرب وغيره على الرجال والنساء ؛ فان القوم يروون عن النبي عليه السلام أنه قال : « من شرب فى إناء من ذهب أو فضة فانمـا يجرجر فى بطنه نارا من جهنم » ، وأنه نهاهم عن الشرب فى أوانى الفضـة ؛ « فان من شرب فيها فى الدنيا لم يشرب فيها فى الآخرة » . وقال النووى إن الاجماع منعقد على تحريم استعمال إناء الذهب وإناء الفضة فى الأكل والشرب والطهارة ... الخ : ويروون عن النبى (صلعم) أنه قال « لا تشربوا فى إناء الذهب والفضة ولا تلبسوا الديباج والحرير فانه لهم فى الدنيـا وهو لكم فى الآخرة يوم القيامة » . على أن هـذا التحريم لم يمنع تماما صناعة الأوانى من الذهب والفضة فى الأقاليم الاسلامية المختلفة .

(٢) راجع كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ١٤٨ وما بعدها ؛ وكتابنا « الفن الاسـلامى فى مصر » ج ١ ص ١٠١ وما بعدها .

القطع الخزفيـة مصنوعة فى إيران وليست واردة من الخارج . وفضلا عن ذلك فقد وجد فى أطلال مدينة ساوه قطعتان تالفتان فى الفرن، كما وجدت البعثة الفرنسية فى مدينـة السوس قطعا أخرى تالفة وأطلال فرن خزفى وحوامل من التى توضع عليها الأوانى لاحراقها فى الفرن ، بل إن بعض هذه الحوامل عليه آثار المادة المكوّنة للبريق المعـدنى . ويجدر بنا ألا نغفل هنا ما كتبه المؤرخون والجغرافيون المسلمون عن شهرة بعض البلاد الايرانية فى إنتاج الخزف اللامع المذهب .

وأصحاب النظرية القائلة بنسبة ابتداع البريق المعـدنى الى الايرانيين يحتجون بأن إيران كانت فى القرنين الثانى والثالث بعـد الهجرة قد قطعت شوطا بعيدا فى سبيل الحضارة الاسلامية وكانت لها صناعة خزفية زاهرة ، وبأن ما وجد فيها من الخزف ذى البريق المعدنى أكثر مما وجد فى العراق، فضـلا عن أنه وجد فى مراكز فنية مختلفة ومتباعدة ، بينما لم يوجد بالعراق إلا فى سامرا . ثم إن أبدع أنواع الخـزف ذى البريق المعـدنى عثر عليها بايران ، فى مدينتى الرى وساوه . والحق أن الأدلة التى يسوقها القوم لنسبة الفضل فى ابتداع البريق المعدنى حجج معقولة الى حد كبير .

ومهما يكن من الأمر فان البريق المعدنى الذى نعرفه فى الخزف الاسلامى ذهبى اللون فى درجات مختلفة . وتنقسم النقوش ذات البريق المعدنى الى أقسام ثلاثة : الأوّل نقوش ذهبية اللون على أرضـية بيضاء، والثانى نقوش حمراء أو قرمزية على أرضية تكون فى أغلب الأحيـان بيضاء أيضا، والثالث نقوش متعدّدة الألوان، صفراء وسمراء وزيتونية على أرضية بيضاء. ويتطلب إنتاج الأوانى ذات البريق المعدنى إحراقها إحراقا أوّليا بعد تمـام

عملية التجفيف، ثم طلاءها بالدهان أو المينا، وهى المـادة الزجاجية التى تطلى بها الأوانى الخزفية المحروقة إحراقا أوليا؛ ثم ترسم النقوش فوق الدهان بطبقة دقيقة من الأملاح المعـدنية، وتحرق بعد ذلك فى فرن خاص إحراقا نهائيا فى درجة حرارة منخفضة[١].

ولا يجب أن ننسى أن الخزف ذا البريق المعدنى هو أقدم أنواع الخزف الاسلامى التى نرى عليها نقوشا آدمية. وبعض هذه النقوش يدل على براعة نسبية فى الرسم وعناية بالخطوط التى تكسب الصورة مسحة خاصة وذاتية قوية. وحسبنا الصحن الموجود فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم فى القاهرة[٢] (أنظر شكل ٧٩)، وبريقه المعـدنى ذهبى اللون على أرضـية بيضاء منقطة ويتوسطها رسم شخص يعزف على القيثار، وله قلنسوة مدببة وشارب رفيع. وفى نفس المجموعة صحن آخر عليه رسم سيدة.

ومن أبدع التحف الخزفية من هذا النوع كأس فى مجموعة الفونس كان Alphonse Kann، عليها رسم رجل ذى قبعة مدببة ومنتهية بزخرفة تشبه ذيل السمكة وفى يده راية كبيرة وخلفه رسم طاووس[٣].

(١) أنظر R. L. Hobson : A. Guide to the Islamic Pottery of the Near East (British Museum) ص ٣، حاشية ٢

(٢) أنظـر أيضـا A Survey of Persian Art ج ٥ لوحـة ٥٩٧ أ؛ Ch. Vignier: Catalogue de l'Exposition d'art Oriental (Paris 1925) رقم ٧٢٩ ولوحة ١٨ R. Kœchlin und G. Migeon: Islamische Kunstwerke لوحة ١ ؛ Pézard : La Céramique archaïque de l'Islam لوحة ١١٧

(٣) انظر شكل ٨٠

ويدل رسم الصور الآدمية فى التحف التى نعرفها من هذا الخزف ذى البريق المعدنى على أن الفنانين لم يصلوا بعد الى حد الاتقان فى هذا الميدان ، على عكس ما أدركوه فى الرسوم الزخرفيـة عامة وفى بعض رسوم الحيوان والطيور ؛ بل الحق أن معظم رسومهم الآدميـة ذات تعبير قوى ولكنها بسيطة وتشبه رسوم الأطفال . ومن أبدع النماذج ذات الزخارف المستمدّة من عالم الطير كأس فى مجموعة برانجوين Rrangwyn بمتحف فتزويليام Fitzwilliam فى مدينـة كبردج ؛ فان على هـذه الكأس رسم طاووس جميل، يدل باتقانه، و بمناسبته أرضية الكأس، و بروحه الزخرفية البديعة على توفيق الفنان الذى رسمه توفيقا لا حدّ له (أنظر شكل ٧٧) .

ويمكننا أن ننسب هـذا الخزف ذا البريق المعدنى الى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (التاسع والعاشر بعد الميلاد). على أننا لا نستطيع أن ننسب أى قطعة معينة الى فترة محدودة فى هذين القرنين، اللهم الا اذا راعينا إتقان الرسم وموافقته لسطح الاناء، و إبداع الألوان، وما الى ذلك من دقة الصناعة والزخرفة ممـا يحمل على نسبة التحفة الى فترة متأخرة، كل فيها تطوّر الصناعة واستقرت أصولها وقواعدها[1] .

وثمة مجموعة من لوحات القاشانى ذى البريق المعدنى، صنعت بمدينـة قاشان فى بداية القـرن السادس الهجرى (الثـانى عشر الميلادى) وتشـبه فى رسومها الأوانى الخزفية التى تحدّثنا عنها فى السطور السابقة، حتى ليمكننا أن نتساءل عما اذا كانت صناعة القاشانى ذى البريق المعدنى فى قاشان ليست وليدة الصناعة التى ازدهرت فى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحات ٥٧٥ — ٥٧٩

تقليد الخزف الصينى

قلد الخزفيون المسلمون فى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) بعض أنواع الخزف الوارد من الشرق الأقصى . وعلى رأس هـذه الأنواع طراز امتاز بدهانات متعددة الألوان كانت تغطى سطح الاناء على النحو المعروف فى ضرب مشهور من الخزف كان يصنع فى الصين فى عهـد أسرة « تنج » [1] (٦١٨ — ٩٠٦م)؛ وقد أتقن المسلمون تقليد هذا الخزف حتى لقد يصعب فى بعض الأحيان أن نميز لأول وهلة القطعة الصينية الأصـيلة من تقليدها المصنوع على يد الخزفيين المسلمين . وقد عثر المنقبون عن الآثار على قطع من هـذا النوع فى الرى والسوس واصطخر وساوه و فى بعض البـلاد باقليمى مازندران وتركستان .

والألوان المستعملة فى هـذا الخزف كثيرة و جميلة ؛ و يسـودها الأسمر والأصفر والأخضر. وقد نرى بعض زخارف من دوائر ورسوم نباتية محفورة تحت الدهان؛ ولكنها لا تظهر بوضوح ، لأن أول ما يلفت النظر فى هـذا الخزف هو ألوانه المختلطة البديعة . وأ كبر الظن أنه يرجع الى القرنين الثانى والثالث و فى بعض الأحيان الى القرن الرابع بعد الهجرة .

ومن أنواع الخزف الصينى الأخرى التى قلدها المسلمون الخزف الأبيض التـام؛ فكانوا يصنعون منه الصحون والسلطانيات ذات الحافة المشطورة بأقواس متقابلة [2] . وقد وفق بعض الخزفيين فى إتقان هذا التقليد .

---

(١) المصدر السابق ج ٥ ، لوحات ٥٦٨ — ٥٧٠

(٢) المصدر نفسه ، لوحة ٥٨٩

وقصارى القول أن الايرانيين قلدوا بعض أنواع الخزف الصينى ، ثم تطورت منتجاتهم فى هذا الميدان فوصلوا الى أصناف مختلفة لامحل لشرحها هنا .

الخزف ذو الزخارف المحفورة تحت الدهان

ومما صنعه الخزفيون الايرانيون فى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (التاسع والعاشر بعد الميلاد) نوع من الخزف يمتاز بزخارفه « المحزوزة » فى عجينة الاناء بأسلوب يذكر بالحفر فى المعادن . وأكبر الظن أن صناعته لم تنتشر الا بعد أن هجر الخليفة العباسى مدينة سامرا ورجع الى بغداد سنة ٢٧٠ هـ (٨٨٣ م) ؛ لأن المنقبين عن الآثار لم يعثروا فى أطلال سامرا على قطع من هذا الخزف .

ومعظم زخارف هذا النوع دوائر وأجزاء من دوائر متشابكة ومتصلة ؛ وقد يكون فيها رسوم حيوانات أو طيور ، فضلا عن الوريدات وأوراق الشجر . ولعل أشهر التحف الخزفية من هذا الطراز سلطانية فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة ببرلين[١] ، وسلطانية أخرى كانت سابقا فى مجموعة پوتييه Pottier[٢] ، وسلطانية ثالثة كانت سابقا فى مجموعة ڤينييه Vignier وتمتاز بزخرفتها التى تمثل قرص الشمس فى الوسط ويحيط به رسوم أربعة معابد نار ، حوّر اللهيب فوقها عن طبيعته فظهر على هيئة جزء من ورقة شجر[٣] .

---

(١) المصدر نفسه ، لوحة ٥٨٣ أ .

(٢) المصدر نفسه ، لوحة ٥٨٤ ب .

(٣) المصدر نفسه ، لوحة ٥٨٥ ب .

وثمة قسم من هـذا النوع يرجح أنه من صناعة مدينـة آمل ويمتاز بأن زخارفه مرتبة فى مناطق مكونة من دوائر ذات مركز واحد. وأبدع النماذج المعروفة من هذا القسم سلطانية محفوظة فى المتحف البريطانى، تختلف فيها هذه المناطق مساحة وزخرفة[1] .

وفى معهد الفن بشيكاغو إناء على هيأة قمع فوق قاعدة نصف كروية . ويمتاز بأنه مؤرخ وعليه امضاء صانعه «يحيى» ؛ ولكن التاريخ غير كامل، لأن رقم المئات غير موجود، فكل ما نستطيع قراءته هو ٨٣ ولكن المستنبط أن هـذا النوع من الخزف صنع بعـد القرن الثالث الهجرى وأنه لم يوجد مع خزف آخر من القـرن السادس ؛ ولذا فان الأرجح أن التـاريخ المقصود هـو ٣٨٣ هـ (٩٩٣ م) ؛ وليس من المستحيل أن يكون ٤٨٣ هـ (١٠٩٠ م)[2] .

وقد لاحظ بعض مؤرخى الفنون الاسلامية كثرة الموضوعات الزخرفية الساسانية على الخـزف ذى الزخارف المحفورة تحت الدهان، كما لاحظوا أن بينها رسم معبد النار، ورسم النسر الذى يحمـل الى السماء البطل الذى ينشـد الخلود[3]، فأرادوا نسبتها الى خزفيين من الزرادشتيين فى إقليم مازندران. ولكننا لا نظن أن استخدام مثل هذه الزخارف يستلزم أن يكون الصناع من عبدة

(١) أنظر R. Hobson: A Guide to the Islamic Pottery of the Near East ، شكل ٣٤

(٢) انظـر A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٥٠٨ وشـكل ٥٣٢؛ وج ٥، لوحة ٥٨٦ أ .

(٣) راجع شرح هذه الأسطورة فى المصدر السابق، ج ١ ص ٨٥٨

النار، فالحق أن الصانع قد يسير فى تزيين منتجاته على بعض أساليب زخرفية موروثة، بدون أن يعنى بتفسيرها أو بحث أصولها .

الخزف فى عصر السلاجقة وعصر المغول

وصل الخزفيون الايرانيون الى قمة مجدهم الصناعى بين القرنين الخامس والثامن بعـد الهجرة (الحادى عشر والرابع عشر بعـد الميلاد) ، فنضجت منتجاتهـم وأتقنوا كل الأساليب الصناعية والزخرفيـة، فكانوا يستخدمون الزخارف المحفورة والبارزة والمخرمة والمجسمة، و يرسمون النقوش فوق الدهان أو تحته، ويحلونها بالتذهيب أو بالبريق المعدنى . واذا استثنينا الصينى فقد عرفوا فى ذلك العصر كل أنواع الخزف، وصنعوا منها شتى الأشكال المختلفة فى الحجم ، والمتنوعة فى الألوان البراقة الجميلة ، وحذقوا رسم الصـور الآدمية والحيوانية والنباتية واستخدموا فى رسمها مهرة المصورين والمذهبين ؛ وفتح لهم استخدام الخزف فى الزخارف المعمارية بابا جديدا، زادهم مثابرة ونشاطا. وتأثروا فى بعض الأحيان بالأساليب الفنية الصينية ؛ ولكنهم ظلوا مخلصين للروح الايرانية فى الصناعة والزخرفة . وقـد حاولوا تقليد الصينى الوارد من الشرق الأقصى ، غير أن الظاهر أنهم لم ينجحوا فى ذلك .

والمعروف أن غزو المغول قضى على أكبر مراكز الصناعة الخزفية فى إيران، فدمرت مدينة الرى سنة ٦١٧ هـ (١٢٢٠ م) ومدينة قاشان سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤م)؛ ولكن الراجح أن صناعة الخزف نفسها لم تتأثر بذلك الى حد كبير، اللهم الا فى كمية الانتاج . وخير دليل على ذلك أن بعض التحف الخزفيـة الجميلة عليها تواريخ تثبت أنها صنعت بعد الغزو المغولى بزمن غير طويل .

خزف ذو زخارف محفورة

صنع الخزفيون الايرانيون فى نهاية القرن الرابع وفى القرنين الخامس والسادس وبداية القرن السابع بعد الهجرة أنواعا مختلفة من الخزف ذى الزخارف المحفورة . منها نوع أبيض ورفيع وغاية فى خفة الوزن ومحفور فيه زخارف دقيقة ، أو محلى برسوم بارزة بروزا خفيفا ، وتتكون من أوراق شجر محوّرة عن الطبيعة أو من فروع نباتية (أنظر شكل ٨٣ — ٨٥) . وقد نرى بينها كتابات كوفية[١] . وعمد الخزفيون فى بعض الأحيان الى زخرفة الاناء بخروم فى بدنه تسد بوساطة الدهان ؛ وينفذ الضوء منها فيزيد سائر الزخرفة ظهورا ويكسب التحفة رقة عجيبة . وأبدع القطع من هذا النوع محفوظة فى المتحف البريطانى وفى متحف فكتوريا والبرت بلندن . وأكبر الظن أن معظمها من صناعة قاشان حوالى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) . ومن المحتمل أن بعض هذا الخزف كان يصنع فى مدينة الرى وفى إصفهان وقم

ومن الخزف ذى الزخارف المحفورة نوع آخر أزرق أو أخضر ؛ ويمتاز أيضا برفعه وخفة وزنه وزخارفه المحفورة حفرا متقنا ، ولا سيما فى رسوم الحيوان والطير . ومن أجمل التحف المعروفة من هذا النوع صحن فى مجموعة يومورفوپولوس Eumorfopoulos . ومعظمها ينسب أيضا الى قاشان فى القرن الخامس الهجرى .

على أن أبدع أنواع الخزف ذى الزخارف المحفورة ما امتاز بتعدد ألوانه وسيادة العنصر التصويرى فيه . أما الألوان التى شاع استعمالها فى هذا الضرب

(١) المصدر السابق ج ٥ ، لوحة ٥٩٢ ب .

من الخزف فهى الأزرق بدرجاته المختلفة ، والأخضر المائل الى الزرقة ، والأخضر الفاتح ، والأحمر الأرجوانى ، والأصفر الفاتح ، فضلا عن لون الباذنجان بين السواد والحمرة . ومعظم التحف الباقية من هذا النوع صحون واسعة . على أن مجموعة باريش وطسون Parish Watson فيها إناء من نوع الالبارلو albarello[١]، وفى مجموعة السر ارنست ديبنهام Debenham كأس ، وفى المتحف البريطانى وعاء غريب الشكل[٢]، يظن أنه وعاء للحلوى. أما زخارف هذا النوع فطيور كالطاووس والغزال والأوز والصقر ، أو كائنات خرافية كأبى الهول والطائر الذى له وجه سيدة . وتظهر الزخرفة على أرضية صفراء فاتحة أو بيضاء ، وتزينها رسوم فروع نباتية .

وأجمل التحف المعروفة من هذا النوع صحن فى مجموعة يومور فو پولوس Eumorfopoulos عليه رسم شخص فى ملابس فضفاضة يرقص بين موسيقيين فوق دكة يحملها كلبان أو ضبعان[٣] . وفى القسم الأسلامى من متاحف الدولة ببرلين صحن مشهور عليه رسم ديك فى وضع زخرفى وعليه طابع العظمة والقوة (أنظر شكل ٨٨) . وفى متحف كليفلاند صحن آخر ، كان فى مجموعة أيڤريت ماسى Everit Macy وفيه رسم باز أنقض على ديك رومى (أنظر شكل ٨٧) . وفى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم صحن جميل عليه رسم طائر له وجه سيدة . كما أن المتحف المترو پوليتان بنيو يورك فيه بعض صحون من

---

(١) إناء اسطوانى الشكل . ويظن أن اسمه فى اللغات الأوروبية مشتق من اللفظ العربى «البرنية» ومعناه الوعاء لحفظ الأدوية . أنظر تراث الاسلام ج ٢ شكلى ١٤ و ١٥

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٢ ، شكل ٥٣٥ ب .

(٣) المصدر السابق ، ج ٥ ، لوحة ١٠٣ .

هـذا النوع . وعلى كل حال فان هذا الخزف ينسب أيضا الى الرى وقاشان فى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) .

وثمـة نوع رابع من الخزف ذى الزخارف المحفورة ، نرى الرسـوم فيه محفورة حفرا دقيقا تحت الدهان، ويستعمل فيه اللون الأصفر والأسمر والذهبى والأخضر ولون الباذنجان، ولكنا نجد الألوان مفصولة بعضها عن بعض، كما يبـدو ذلك فى المثلثات الصغيرة التى تزين حافة الاناء وتكوّن زخرفة كأسنان المنشار . ومعظم زخارف هـذا الخزف طيور تقوم على أرضية من الأغصان والفروع النباتية[1] . وممـا يلفت النظر أن سلطانيتين من هـذا النوع عليهما اسم صانعهما « أبوطالب » ؛ و إحداهما فى متحف اللوفر والأخرى فى معهد الفن بمدينة شيكاغو .

خزف جبرى

ومن أعظم أنواع الخزف الايرانى شأنا فى العصر الاسـلامى نوع قائم بذاته، ويعرف باسم «جبرى» وهو اسم عبدة الشمس فى إيران. وقد نسبه تجار العاديات وغيرهم الى عبدة الشمس لأنهم ظنوه من صناعتهم قبـل أن ينتشر الدين الاسـلامى فى كل الأقاليم الايرانيـة . ولعل الذى دفع الى هذا الزعم ما نراه فى رسوم هذا الخزف من حيوان وطيور لا ينتظر أن يقدم المسلمون على استخدامها فضلا عن أن بعض الزخارف البارزة فى هذا الخزف تشـبه الزخارف التى استخدمت فى الأوانى الفضـية التى تنسب الى العصر الساسانى .

(١) المصدر نفسه من لوحة ٦٠٧ الى ٦١١ .

كان هـذا الخزف ينسب إذن الى القرنين الأول والثانى بعـد الهجرة (السابع والثامن بعـد الميلاد)؛ ولكن حدث أن كشفت بعض قطع منـه ووجد عليها كتابات بحروف كوفيـة تجعل من الراجح نسبتها الى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (العاشر أو الحادى عشر). فمن المحتمل أن يكون خزف «جبرى» من منتجات إيران فى الأربعة القرون الأولى بعد الفتح الاسلامى.

وعلى كل حال فان الزخارف فى هذا الضرب من الخزف تكون فى الغالب من كتابات كوفية ومن رسوم طيور أو حيوانات حقيقية أو خرافية، ولا سيما الأسد والثور والجمـل وأبو الهول والغريفون والبـاز والطاووس والنسر؛ ولكنها محفورة حفرا عميقا فى الطبقة البيضاء الرقيقة التى تكسو السطح بحيث يصل هـذا الحفر الى العجينة الحمـراء المصنوع منها الاناء. وتعلو العجينة والطبقة البيضاء التى تغطيها مادة زجاجية شفافة ذات لون أصفر أو أخضر أو أسمر قاتم.

ولعل أكثر مايلفت النظر فى هذا النوع من الخزف مظهر الحياة والقوة التى تبدو على رسومه الزخرفية. وفى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم بالقاهرة نماذج طيبة جدا، تمثل أكثر الأصناف المعروفة منه، والتى يطلق على كل منها اسم المدينـة الايرانية التى يظن أنه عثر عليـه فيها مضافا الى اسم « جبرى » الذى يطلق على تلك الأصناف مجتمعة.

وصفوة القول أن هذا الخزف شـعبى الى حد كبير وصناعته تذكر بالأساليب الفنيـة الساسانية، وتختلف عن الخزف الذى كان يصنع للبلاط وكبار رجال الدولة. وطبيعى أن الفن الشعبى يكون أكثر تمسكا بالأساليب الفنية الموروثة من فنون البلاط.

وقد عثر على معظم هذا الخزف فى إقليمى كردستان وما زندران ، فلفت النظر منـذ البداية بقوة رسـومه و باتقان توزيعها فى قاع الاناء وجوانبه ، و بابداع لونه ولا سيما الأخضر منه .

ومن أثمن التحف المعروفة من هـذا الخزف سلطانية فى مجمـوعة جنتر F. H. Gunther عليها رسم نسر عظيم (أنظر شكل ٩٠) ، وسلطانيـة أخرى فى مجموعة واربرج Warburg عليها رسم دقيق وجميـل النسب لنسر فوق أرضية من وريقات نباتية[١]، وسلطانية فى معهد الفن بمدينة شيكاغو عليها زخرفة من كتابة بالخط الكوفى فوق أرضـية من الأغصان والفروع النباتية[٢] . والظاهر أن بعض هذه الكتابات كان يشمل امضاء الصانع ، كما نرى فى قنينة بمجموعة أوسكار رفائيل Oscar Raphael، عليها اسم محمود ابن ابراهيم بن عبـد الوهاب[٣]، وفى سلطانية بمجموعة المستر پوپ Pope عليها اسم بدر مكررا ثلاث مرات[٣] .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة بعض الأوانى النفيسـة من خزف «جبرى»، أعظمها شأنا كأس كانت فى مجموعة پوتييه Pottier وعليها رسم جمل باللون الأصفر الفاتح فوق أرضية سمراء[٤] .

خزف ما زندران

امتـاز إقليم مازندران بانتاج ضروب معينة من الخزف، أشهرها ثلاثة تنسب الى ثلاث مدن : هى سارى وآمل وأشرف .

(١) أنظر A Survey of Persian Art، ج ٥ ، لوحة ٥١٤

(٢) المصدر السابق ، لوحة ٦١٩ أ .

(٣) المصدر نفسه، ج ٢ ص ١٥٣٥

(٤) A. Kœchlin und G Migeon: Islamische Kunstwerke لوحة ١١

فالنوع المنسوب الى سارى يرجعونه الى نهاية القرن الرابع والى القرن الخامس بعد الهجرة . ومعظمه سلطانيات عليها زخارف تحت الدهان من رسوم متعددة الألوان، تمثل طيورا خرافية على أرضية بيضاء . وبين الأمثلة المعروفة من هذا النوع سلطانية فى مجموعة لويزون Lewisohn [1] ، وأخرى فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم ؛ والأخيرة عليها رسم تخطيطى لطائر، باللون الأسمر فوق أرضية صفراء فاتحة، وتحته ثلاثة خطوط مزدوجة ينتهى كل منها بدائرة تحدّها منطقة لونها بنى غامق، وفى الدائرة منطقتان : سمراء و بيضاء ثم خضراء وسوداء (أنظر شكل ٨٨) .

أما آمل فينسب اليها خزف أبيض عليه زخارف محفورة وفيه خطوط ونقط باللون الأخضر أو بلون الباذنجان . وإذا استثنينا إناءً مكسورا وأصله على هيئة الالباريلو [2]، فان المعروف من هذا الخزف صحون كبيرة وثقيلة الوزن، ذات عجينة ضاربة إلى الحمرة وعليها غشاء لونه أبيض أو أصفر فاتح . ومن الزخارف التى نراها عليه رسوم الأوز والبط والسمك والسباع والغزلان والطواويس . وبعض هذه الزخارف مرتب بأسلوب يذكر بالمنسوجات والتحف المعدنية الساسانية .

وفى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم سلطانية من هـذا الخزف ، قوام زخارفها مناطق دائرية متحدة المركز، وفى وسطها رسم طائر. وقد كانت هذه التحفة النفيسة فى مجموعة بوتييه Pottier [3] .

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥، لوحة ٦٢١

(٢) هذا الإناء محفوظ فى معهد الفن فى شيكاغو (انظر المصدر السابق لوحة ٦٢٥ ب) ؛ ووجوده فى إيران حوالى القرن السادس الهجرى ينفى نسبة اختراع شكل الالباريلو الى سورية ؛ لأن أقدم الالباريلو السورية ترجع الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى)

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٥، لوحة ٦٢٩ أ

وينسب تجار الآثار الإيرانية إلى مدينة أشرف نوعا غير جيد من الخزف، يمت ببعض الصلة إلى الخزف المصنوع فى آمل ؛ ولكنه أثقل منه وزنا وسمكا، ودهانه أصفر، عليه رسوم بسيطة باللون الأخضر، يغلب أن تكون فى حافة الإناء ، بينما نرى فى وسطه جامات محفورة تحت الدهان حفرا عميقا . وأكبر الظن أن هذا الخزف المصنوع فى آمل وفى أشرف يرجع إلى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

خزف مدينة الرى

كانت مدينة الرى منذ القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) من أعظم بلاد العالم الإسلامى ، فكتب عنها ابن حوقل أنها أجمل مدن الشرق بعد بغداد . وكتب ياقوت الحموى : " فأما الرى المشهورة فانى رأيتها وهى مدينة عجيبة الحسن مبنية بالآجر المنمق المحكم الملمع بالزرقة مدهون كما تدهن الغضائر ... وكانت مدينة عظيمة خرب أكثرها واتفق أننى اجتزت فى خرابها فى سنة ٦١٧ وأنا منهزم من التتر فرأيت حيطان خرابها قائما ومنابرها باقية وتزاويق الحيطان فى حالها لقرب عهدها بالخراب إلا أنها خاوية على عروشها "[1] ثم نقل ياقوت ما كتبه الاصطخرى فى كتاب الممالك والمسالك، حيث قال : " وهى مدينة إذا جاوزت العراق إلى المشرق فليس مدينة أعمر ولا أكبر ولا أيسر أهلا منها إلى آخر الإسلام إلا نيسابور فانها فى العرضة أوسع فاما اشتباك الأبنية والعمارة واليسار فان الرى تفضلها "[2] .

---

(١) معجم البلدان (طبع أوربا)، ج ٢ ص ٨٩٣

(٢) انظر كتاب المسالك والممالك للاصطخرى (طبع ليدن) ص ٢٠٧

وقد أيدت الحفائر فى أنقاض هذه المدينة ما كتب عن فخامة بيوتها، وازدهار الصناعات الفنية فيها ، ولا سيما الخزف والمنسوجات والتحف المعدنية . وأكبر الظن أن الرى كان لها فى ذلك العصر ما نراه الآن فى بعض المدن الكبيرة من تركز المصانع فى الضواحى . ولعل وجود المصانع الكبيرة فى الضواحى والقرى التابعة للرى هو الذى أنقذها إلى حدّ ما من الخراب الذى جرّه غزو المغول على كثير من المدن الكبرى فى الشرق الأدنى .

والمعروف أن سلاطين السلاجقة كانوا من أعظم رعاة الفن فى التاريخ الإيرانى . وقد كان طغرل الثانى ، آخر الذين حكموا منهم فى إيران ، شديد العناية بالفن والفنانين ؛ فبلغت فى عصره (٥٧٣ — ٥٩٢ هـ : ١١٧٧ — ١١٩٤ م) الصناعات الفنية فى مدينة الرى أوج عظمتها . وكان على رأس هذه الصناعات ، بل أعظمها على الإطلاق ، صناعة الخزف .

وقد عقد البيرونى فى كتابه "الجماهر فى معرفة الجواهر" فصلا فى ذكر القصاع الصينية كتب فيه :

"وكان لى بالرى صديق من الباعة إصبهانى أضافنى فى داره فرأيت جميع ما فيها من القصاع والاسكرجات والنوفلات والأطباق والأكواز والمشارب حتى الأباريق والطسوس والمحارض والمنارات والمسارج وسائر الأدوات كلها من خزف صينى فتعجبت من همته فى ذلك فى التجمل"[1] .

ولكن وفاة طغرل الثانى وغارة أمراء خوارزم شاه وما ترتب على ذلك من الاضطراب جرّ على مدينة الرى خسارة كبيرة ، قبل أن يضربها المغول

---

(١) راجع كتاب الجماهر فى معرفة الجواهر للبيرونى (الطبعة الأولى فى حيدر آباد سنة ١٣٥٥ هـ) ص ٢٢٧

الضربة العظمى سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) . على أن موقعها فى ملتقى الطرق الرئيسية فى إيران أتاح لها أن تقوم ثانية، وأن تستعيد قسطا وافرا من مكانتها الأولى فى التجارة والصناعة [١] .

ومهما يكن من الأمر فان مدينة الرى كانت من أعظم مراكز الصناعة الخزفية فى إيران، إن لم تكن أعظمها على الاطلاق. ولا غرو أن نسب اليها مؤرخو الفنون أصنافا عديدة من الخزف .

فثمة تحف خزفية عثروا على نماذج قليلة منها فى الرى وفى بلاد الجزيرة. وهذه التحف، فى أكثر الأحيان، أطباق غير عميقة ولها حافة منبسطة؛ أما طلاؤها فأبيض اللون كالقشدة وعليه طبقة من المينا. وأهم الزخارف التى استخدمت فى هذا النوع رسم البراق، فضلا عن الطيور والبط والأوز. ولعل أبدع القطع المعروفة من هذا الخزف طبق فى القسم الاسلامى من متاحف برلين وعليه رسم نسر أوديك كبير، ثم طبق آخر فى مجموعة يومور فوپولوس بلندن وعليه رسم منظر رقص وموسيقى فوق مرسح يسنده حيوانان ضاريان . أما أهم الألوان المستخدمة فى هذه المجموعة المنسوبة الى القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (الحادى عشر والثانى عشر بعد الميلاد) فهى الأزرق والأخضر والأرجوانى .

وقد كان لمدينـة الرى المكانة الأولى فى استخدام الخزف ذى البريق المعـدنى، فى شتى أنواع المنتجات الخزفيـة كالأوانى والمحاريب والمقـاعد والموائد والتماثيـل الآدمية والحيوانية . واختلفت الزخرفـة بالبريق المعدنى فى هذا العصر عما عرفناه عنها فى العصر السابق؛ فأصبحت الأرضية هى التى

(١) انظر Le Strange: The Lands of the Eastern Caliphate ص ٢١٤ وما بعـــدها .

تغطى بالبريق المعدنى ، بينما نرى رســوم الأشخاص بيضاء محجوزة فى تلك الأرضية . وقــد كان الشائع فى العصر السابق أن صور الأشخاص هى التى تغطى بالبريق المعدنى دون سائر الأرضية .

وقــد استعمل الخزفيون فى الرى عددا وافــرا من الزخارف الهندسـية والنباتية ، ورسموا معظم الحيوانات التى عرفوها فى ذلك الوقت ، ولا سيما الأرنب وكلب الصيد ، كما اتخذوا بعض الزخارف من مناظر الرقص والطرب والموسيق والصيد ، ولعب الصوالجة (البولو) ، والحفلات الرسمية ؛ بل لقد رسم أحدهم صورة طبيب يفصد سـيدة أنيقة ، وذلك فى قاع سلطانيـة محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين[1] .

وتمتاز التحف الخزفية البديعة ذوات البريق المعـدنى من صناعة الرى بوضوح رسمها وصفائه وبابداع تأليف زخارفها ، كما يتجلى مثلا فى الصحن المحفوظ فى مجموعة برانجوين بمتحف ڤكتوريا وألبرت ، وهو يرجع الى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (الحادى عشر أو الثانى عشر بعد الميلاد) ، وقوام زخرفته رسم فارس جليل المنظر فوق حصان من الجياد الكريمة (انظر شكل ٨٦) .

ويظهر توفيق الفنان فى تصوير الحركة على إبريق فى معرض فرير Freer Gallery تتكون زخرفتــه من رسم ثعلب يطارد أرنبا (انظـر شكل ٩٩) . كما أن بعض الخزفيين كانوا يقلدون شكل الأوانى المعدنية . ومن أمثلة ذلك إبريق فى مجموعة بلزبرى A. Pillsbury يرجع الى نهـاية القرن السادس الهجرى (انظر شكل ٩٣) .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ شكل ٥٢١

وقـد اتخذت الفنون الايرانية اتجاها جديدا منـذ نهاية القرن السادس الهجرى (الثـانى عشر الميلادى) فصارت الدقـة والظرف والأناقة تغلب عليها شيئا فشيئا . ولا غرو فقد ازدهرت فنون الكتاب ، وظهر تأثير المذهّبين والمصورين على سائر الفنون ، كما نرى جليا فى سلطانيـة بمعهد الفن فى شيكاغو[1] مؤرخة من محرم سـنة ٥٨٧ هـ (١١٩١ م[2]) ، وتمتاز عدا ذلك بما ذاع فى ذلك الوقت من الميل الى الزخرفـة باتخاذ الخطوط أو الدوائر لتقسم سطح الآنية الى مناطق تكسب الرسم شيئا من الأناقة والاتزان .

وكثر فى ذلك العصر اتخاذ الحروف الكوفية لتزيين حافة الآنية . وكان الفنانون يعنون فى بعض الأحيـان برسم تلك الحروف فيمكن قراءتها ، كما كانوا يرسمونها فى أحيان أخرى بطريقة تبعدها عن أصولها وتجعلها زخرفة شبه كتابية . واستعملوا كذلك الخط " المحقق[3] " فى الكتابة التى تدور حول حافة الاناء .

وكان الخزفيون فى مدينـة الرى يصنعون لوحات القاشانى ذى البريق المعدنى ، ولكن منتجاتهم فى هذا الميدان لم تصل الى حد كبير من الاتقان ، كما كان بعضهم ينقش بالبريق المعدنى البلاطات المصنوعة من الملاط ، على النحو الذى نراه فى قطعة محفوظة فى مجموعة كلكيان Kelekian ، رسم عليها

(١) انظر المصدر السابق ج ٥ لوحة ٦٣٨

(٢) أقدم القطع المؤرخة من الخزف ذى البريق المعدنى إبريق صغير فى المتحف البريطانى يرجع الى سـنة ٥٧٥ هـ (١١٧٩ م) . انظر R. L. Hobson: A Guide to the Islamic Pottery of the Near East شكل ٢٥ أ .

(٣) الخط المحقق ضرب من الكتابة الفارسية ذات الحروف المقوسة التى تتصل ببعضها . انظر Huart: Les Calligraphes et les Miniaturistes ص ٥٥

أربعـة أشخاص تحيط برؤوسهم هالات من النور ويركب أحدهم حمارا أو فرسا[١]، وقد يكون المقصود رسم السيد المسيح، عليه السلام، داخلا بيت المقدس. وربما كان الفنان الذى رسم هذا المنظر مسيحيا. ولكننا لا نوافق الدكتور توماس أرنولد فى قوله بأن كثيرين من الفنانين فى مدينة الرى كانوا من المسيحيين، لمـا نراه من إقبالهم على استعمال الصور الآدمية فى منتجاتهم[٢]؛ فقد مر بنا أن الفنانين المسلمين لم يتركوا تصوير المخلوقات الحية تركا تاما؛ فضلا عن أننا نرى مثل هذه الصور فى منتجات مدن إيرانية بعيدة كل البعد عن المراكز الدينية المسيحية فى الشرق الأدنى.

ولم تكن التحف الخزفيـة ذوات البريق المعدنى من صناعة الرى ذات لون واحد؛ بل استعملت فيهـا ألوان أخرى إلى جانب البريق المعـدنى، كما يظهر فى محراب خزفى صغير فى دار الآثار العربيـة بالقاهرة، مؤرخ من سنة ٥٨٥ هـ (١١٨٩ م) ونرى فيه اللون الفيروزجى[٣].

ولا ريب فى أن الخزفيين بمدينـة الرى كانوا مغرمين بالتجديد والتنويع فى منتجاتهم الفنيـة، وأنهم أصابوا حظا وافرا جدا من التوفيق فى زخارف بعض هذه المنتجات وأبداع ألوانها وجمال أشكالها؛ ولكنهم عمدوا منـذ القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) إلى زيادة الكميات التى كانوا ينتجونها، و إلى العمل للسوق العادى وأصحاب الذوق الفنى المتوسط، كما أقبلوا

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ شكل ٥٤٤

(٢) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ٦٠

(٣) رقم ٩٧٧٣ فى سجلات الدار. انظر Wiet : L'Exposition persane de 1931 لوحة F

فى بعض الأحيان على تقليد الأنواع الجديدة التى كانت تصنع فى بعض المراكز الفنيـة الايرانية الأخرى . فكانت نتيجة ذلك أن انحطت أنواع الخـزف ذى البريق المعدنى فى مدينتهم .



ولكن ضربا جديدا من التحف الخزفية قدّر له أن يصبح فخرا لمدينـة الرى فى تاريخ الفنون الاسلامية . ونقصد بذلك الخزف المصنوع من عجينة ملوّنة ومغطاة بطلاء قصديرى معتم ، ترسم فوقه الزخارف بالألوان المختلفة ، من أزرق وأسـود وأخضر وأسمر وأحمر . ويتجلى فى هـذه الزخارف التأثر العظيم بفن التصوير فى المخطوطات من منتجات المدرسة السلجوقية[1] . وكان التذهيب فى بعض الأحيان يزيدها حسنا وبهاءً .

ومعظم التحف الخزفيـة المصنوعة من هـذا النوع أكواب وأباريق وصحون غير عميقة وسلطانيات مستديرة الجسم أو ذات أضلاع . ومن الأوانى التى كثر استخدامها فى ذلك الوقت قنينـة جسمها بيضى الشكل بين قاعدة صغيرة ورقبة دقيقة تنتهى باسطوانة سميكة قبل الفوهة (انظر شكل ١٠٥).

أما زخارف هـذه التحف فتكثر فيها رسوم أمراء وأميرات بين رجال الحاشية ونسائها، أو رسوم صيد وقتال وطرب وفروسية. وقد أصاب الفنانون فى هـذه الزخارف حظا وافرا من التوفيق، كما يظهر مثلا فى قنينـة محفوظة

(١) الواقع أن الخزفيين كانوا قبل ذلك يقلدون فى أشكال منتجاتهم صناع التحف المعدنية ويتأثرون فى الزخرفة بالفنانين المشتغلين بالحفر فى الجص . أما فى هذا النوع الجديد من التحف الخزفية المصنوعة فى الرى فقد أصبح للصوّر الشأن الأول ، كما يظهر إذا وازنا بين هذه التحف وبين المخطوطات الإيرانية القليلة التى تنسب إلى إيران فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .

فى مجموعة پاريش وطسن Parish Watson (انظر شكل ١٠٥)، وفى إناء من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم (انظر شكل ١٠٦)، وكأس فى متحف اللوفر بباريس[١]، وفى سلطانية من مجموعة دافيد David (انظر شكل ١٠٢). وتمتاز الأخيرة بأن قوام زخرفتها فروع نباتيــة يحف بها رسم طائرين ورسم حيوانين خرافيين لكل منهما جناحان ورأس سيدة .

وقد وصلت الينا أسماء ثلاثة فنانين من الذين عملوا فى إنتاج هــذا الخزف . وهم : على بن يوسف وقد جاء اسمه على سلطانية فى معرض فرير[٢] Freer Gallery ؛ والثـانى أبو طاهر حسين وقد جاء اسمه على سلطانية فى دار الآثار العربيــة[٣]، وعمله أقل جودة من عمل زميله على بن يوسف . أما الفنان الثالث فاسمه حسين، وقد جاء هذا الاسم على سلطانية فى مجموعة بارلو[٤] J. A. Barlow

ومهما يكن من الأمر فان هذا الخزف ذا الزخارف المنقوشة فوق الدهان — والذى يعرف باسم مينايى — قد صنع بمدينة الرى فى النصف الثـانى من القرن السادس وفى القرن السابع الهجرى (فى النصف الثـانى من القرن

(١) أنظر كتابنا « فى الفنون الإسلامية » شكل ٨

(٢) أنظر مقال الأستاذ إيتنجهاوزن Ettinghausen فى مجلة Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archeology ج ٥ (سنة ١٩٣٧) ص ٣٠

(٣) راجع Wiet : L'Epigraphie arabe de l'exposition d'art persan du Caire فى منشورات المجمع المصرى Mémoires presentés à l'Institut d'Egypte السنة ٢٦ (١٩٣٥) ص ٦ لوحة ٣

(٤) أنظر المرجع السابق للأستاذ إيتنجهاوزن Ettinghausen ص ٣٢

الثانى عشر وفى القرن الثالث عشر بعد الميلاد) . وقد عثر على أجمل القطع المعروفة منه فى أطلال تلك المدينة، كما عثر فى أطلالها أيضا على التحفة الوحيدة المؤرخة من هذا الخزف . وهى السلطانية المحفوظة فى المتحف البريطانى، والتى ترجع إلى سـنة ٦٤٠ هـ (١٢٤٢ م)[١]، وقـد كانت سابقا فى مجمـوعة ڤرنون ويذرد Vernon Wethered

خزف مدينة قاشان

لا ريب فى أن قاشان تستحق فى تاريخ الخـزف الإيرانى مكانة تفوق ما ظنه مؤرخو الفنـون الإسلامية فى السنين الأخيرة . والواقع أن ما نعرفه عن هذه المدينة أقل بكثير ممـا نعرفه عن سائر المدن الإيرانيـة الكبيرة مثل تبريز وهراة والرى، ولكن حسبنا، لبيان ما كان لها من عظيم الشأن فى تاريخ الفنون الإيرانية، أن كلمة "قاشانى" تستعمل للدلالة على بعض أنواع الخزف حتى اليوم، بعـد أن كانت فى العصور الوسطى تطلق على الخزف المصنوع فى تلك المدينة، كما يظهر من قول ياقوت فى معجم البلدان :

" قاشان مدينة قرب أصبهان تذكر مع قم ومنها تجلب الغضائر القاشانى والعامة تقول القاشى " .

وفضلا عن ذلك فقد ازدهر فيها فن تحسين الخط، وصناعة التحف المعدنية. وقد عثر فى أطلال قاشان على كميات وافرة من شتى أنواع الخزف، كما عثر فيها على بعض الأفران وعلى نحو ثلاثين قطعة تالفـة أثناء حرقها فى الفرن، مما يدل على أنها صنعت فى قاشان ولم تصدر اليها من مراكز صناعية

---

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٦٦٢ أ

أخرى . كما أن الجغرافيين والرحالة فى العصور الوسطى لاحظوا استعمال الخزف المصنوع بمدينة قاشان فى كثير من العمائر الجميلة فى شتى أنحاء العالم الاسلامى .

وقد جاء كشف المخطوط الذى وجد فى استانبول مؤيدا لما نعلمه عن قاشان فى صناعة الخزف ؛ فان مؤلفه أبا القاسم عبد الله بن على بن محمد ابن أبى طاهر إخصائى فى هذه الصناعة ، كتبه فى قاشان سنة ٧٠٠ هـ (١٣٠٠م)، ووصف فيه بعض العمليات الفنية فى عمل الخزف، وتحدث عن مصادر بعض المواد المستعملة فيه . ولا غرو فقد كان من أسرة ذاعت شهرة أفرادها فى هذا الميدان؛ ولا تزال أسماء أخيه يوسف بن على بن محمد وأبيه على بن محمد وجده محمد بن أبى طاهر بن أبى حسن باقية على بعض الآثار الفنية الخزفية المعروفة[1] (انظر شكل ٣٢) .

ومن الخزفيين الذين ذاعت شهرتهم فى قاشان أبو زيد وعلى ابنا محمد أبى زيد . وقد اشتغلا بصناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى بداية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى). وجاء اسم أبى زيد على أحد المحاريب فى حرم ضريح الامام رضا بمدينة مشهد[2] . وتاريخ هذا المحراب ٦١٢ هـ (١٢١٥ م) . ومنهم كذلك الحسن بن عربشاه الذى جاء اسمه على محراب من القاشانى ذى البريق المعدنى والزخارف البارزة، أصله من جامع الميدان فى قاشان ومؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) ومحفوظ الآن فى القسم

(١) راجع المصدر السابق ج ٢ ص ١٥٦٩ و ١٦٦٦

(٢) كما جاء اسم أخيه على بن محمد أبى زيد على بعض لوحات القاشانى فى نفس الضريح .

الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين (انظر شكل ٣١) . وجاء اسم هذا الفنان أيضا على بعض لوحات من محراب محفوظ الآن فى متحف ڤكتوريا وألبرت بلندن .

كما أننا نعرف خزفيين آخرين من قاشان مثل على الحسينى كاتبى ، الذى نجد إمضاءه على محراب فى متحف الهرميتاج ، وحسين بن على بن أحمد وقد جاء اسمه على محراب فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك[1] ، وعبد الله بن محمود بن عبد الله ، الذى نرى إمضاءه على لوحة من القاشانى مؤرخة من سنة ٦١٢ هـ (١٢١٥ م) وموجودة فى حرم ضريح الامام رضا بمدينة مشهد[2] .

والحق أن تلك المحاريب التى تحدثنا عنها الأن تعد من أبدع الآثار الفنية التى أنتجها الخزفيون الايرانيون فى كل العصور . وإذا حكمنا بما نراه فى هذه النماذج المعروفة من دقة و إتقان و إبداع ألوان ، أدركنا أن صناعتها لم تكن مجهولة فى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، وأنها ارتقت بعد ذلك حتى وصلت الى الأزدهار الذى عرفناه .



واستطاع الايرانيون إتقان صناعة النجوم والتربيعات من الخزف ذى البريق المعدنى لكسوة الجدران . ونمت هذه الصناعة نموًا عظيما بين القرنين السادس والثانى عشر بعد الهجرة (الثانى عشر والثامن عشر بعد

(١) انظر Dimand : Handbook of Mohammedan decorative Art ص ١٤١ شكل ٧٥

(٢) راجع D. M. Donaldson : Significant Mihrabs in the Haram at Mashhad فى مجلة Ars Islamica ج ٢ (١٩٣٥) ص ١٢٤

الميلاد) . وكانت تلك النجوم الخزفية آية فى دقة الصناعة و جمال اللون و إبداع الرسوم النباتية والحيوانية والآدمية التى تزينها . أما سائر الألواح الخزفية التى كانت تكسى بها الجدران فكانت زخارفها بارزة وتزينها الكتابة الكوفية والنسخية .

وقـد اشتهرت قاشان على الخصوص بصـناعة اللوحات ذات البريق المعدنى من مختلف الأحجام والأشكال ، فمنها النجمية والصليبية الشكل وذات الأضلاع المتعددة . وكانت فى البداية ملساء ذات زخارف منقوشة فحسب ؛ ولكن بعضها أصبح منذ نهاية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ذا زخارف بارزة قليلا . ومهما يكن من الأمر فانا نجد على هذه اللوحات زخارف مختلفة ، بين رسوم آدمية وحيوانية ونباتية [1] (انظر شكل ١١٩) . و يظهر فيها كلها التأثر بفن تصو ير المخطوطات .

وقد وصلتنا أسماء ثلاثة فنانين ممن اشـتغلوا بصناعة تربيعات القاشانى ذى البريق المعدنى : وهم أبو زيد أو أبو رفضــه وفخر الدين و جمال الدين . وأعظمهم شأنا هو أبو زيد أو أبو رفضه ؛ وقد عمل فى بداية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، كما يظهر من القطع المؤرخة التى عليها اسمه والتى نرى إحداها فى دار الآثار العربية بالقاهرة [2] . وثمـة قطع أخرى

(١) انظر Henry Wallis : The Thirteenth Century Lustred Wall-Tiles (The Godman Collection).

(٢) انظر ص ٦ - ١ من الدليل الموجز لمعروضات دار الآثار العربية ، الذى كتبه الأستاذ فييت وترجمناه الى العربية . وانظر ايضا اللوحة ٢٩ من ألبوم معرض الفن الفارسى الذى عقد فى القاهرة سـنة ١٩٣٥ ؛ وراجع مقـال الأسـتاذ فييت فى منشـورات المجمع المصرى Mémoires presentés à l'Institut d'Egypte السنة ٢٦ (١٩٣٥) ص ٥ — ٦ ، حيث قرأ إمضاء الفنان « أبو زيد » ؛ ولكن الدكتور بهرامى قرأه « أبو رفضه » ، فى كتابه Recherches sur les carreaux de revêtement lustrés dans la céramique persane du XIII^e au XV^e siècle

تشبه هذه القطع المضاة، حتى لترجح نسبتها الى هذا الفنان أيضا. ومنها أقدم النجوم المعروفة على الاطلاق . وهى فى دار الآثار العربية أيضا ، وتاريخها سنة ٦٠٠ هـ (١٢٠٣ م) وعليها رسم أربع سيدات فوق أرضية من الزخارف النباتيـــة[1] .

ولما زاد تأثر الفنون الايرانية بالأساليب الفنية الصينية فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) استعمل صناع اللوحات الخزفيـة رسوم الحيوانات الخرافية الصينية كالتنين والعنقاء، كما يتجلى فى قطعتين جميلتين من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم ، معروضتين الآن فى دار الآثار العربية .

ولكن صناعة تلك التربيعات القاشانية بدأت فى الاضمحلال منذ نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى)، فساء نوع البريق المعدنى والزخارف النباتية التى كانت أرضية للرسم الرئيسى . ولعل ذلك ناشىء من الاقبال على صناعة الفسيفساء الخزفيـة التى كانت أقل نفقـة وأكثر ملاءمة لتغطية المساحات الواسعة .

وأكبر الظن أن نشاط الخزفيين فى قاشان لم يكن وقفا على المحاريب والتربيعات القاشانية؛ بل لقد أنتجوا ضروبا طيبة جدا من الأوانى والتحف ذوات البريق المعدنى ، استعملوا فيها معظم الرسوم التى عرفناها فى زخارف المحاريب والتربيعات، حتى ليمكننا فى بعض الأحيان أن ننسب بعض هذه التحف أو الأوانى الى الفنانين الذين جاءت أسماؤهم على بعض المحاريب والتربيعات .

(١) انظر Wiet: L'Exposition persane de 1931 لوحة ١٩

ولعـل أبدع الأوانى المصنوعة فى قاشان سلطانيــة فى مجموعة هافـاير Havemayer، مؤرخة من سـنة ٦٠٧هـ (١٢١٠م) وفيها رسم أميرجالس بين نساء من حاشيته[1] . ولا ريب فى أن صانع هـذه التحفة فنان من الطراز الأول، كما يتجلى فى اتزان الزخرفة وفى تمييزه سحنة الأمير تمييزا يكاد يجعل رسمه صورة شخصية .

وقد يكون هـذا الفنان نفسه أو أحد تلاميذه صـانع الصحن المشهور فى مجموعة يومورفو پولوس Eumorfopoulos (أنظر شكل ٩٧) . وقوام الزخرفة فى هـذه التحفة رسم خسرو يفجأ شـيرين تستحم، فيراها فى مجرى ماء، جلس أمامه خسرو مأخوذا بمنظر الغانيــة فى المـاء . وفى حافة الاناء كتابة بالخط النسخى قـد محى الزمن بعضها كما أعيدت كتابة بعض كلمات فيها، وقد قرأ الأستاذ ڤييت هذه الكتابة كما يأتى[2] :

" (ا) لسعادة والسـلامة والكرامة والنعمة .... الأمير اسفهسلار الكبير العالم العادل المؤيد المظفر المجاهد نصرة الاسـلام والمسلمين .... الملوك والسلاطين سـيد الأ(مراء) (اسفه)سلار الكبير العالم العادل المؤيد المظفر المنصور .... (حـ) سام أمير المؤمنين أعز الله أنصـاره وضاعف اقتداره صنعه السـيد شمس الدين الحسينى فى شهر جمادى الآخر سـنة سبع وستمائة هـ (جرية) " .

وصفوة القـول أن قاشان كانت مركزا عظيما جدا من مراكز الصناعة الخزفيـة، وأن شهرة مصانعها ذاعت فى بلاد الشرق الاسـلامى قاطبة بين

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٧٠٩

(٢) انظر Wiet : L'Exposition persane de 1931 ص ٣٣ — ٣٤

القرنين السادس والثامن بعد الهجرة (الثانى عشر والرابع عشر بعد الميلاد)؛ بل إنها لم تفقد هذه المكانة فى القـرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى)؛ وحسبنا دليلا على ذلك التربيعة القاشانية المحفوظة فى المتحف المترو بوليتان والمؤرخة من سـنة ٨٦٠ﻫ (١٤٥٥م) والتى لم تفقـد ما نعرفه فى منتجات قاشان من دقة الصنعة وجمال الزخرفـة .

ويمتاز الخزف ذو البريق المعدنى من صناعة قاشان بأن معظم موضوعاته الزخرفية كانت توضيحية، وبأن الفنان لايخص صورة شخص بقسط أوفر من عنايته، بل يوزعها على كل أجزاء الرسم، على عكس ما نعرفه فى الخزف المصنوع بمدينة الرى؛ كما عنى الفنانون برسم الفروع النباتية المتصلة (الأرابسك) رسما دقيقا يغطى معظم الأرضية؛ وأكثروا من رسم البركة ذات السمك . وبين موضوعاتهم الزخرفية النباتية رسم وريقات شجر فيها صفوف منحنية من نقط متجاورة، ورسم وريقات أخرى ذات خمسة فصوص، ورسم شجرة السرو التى نرى عليها فى معظم الأحيان صورة الطائر المعروف باسم «أبو قردان» . أما الطيور التى أقبلوا على رسمها فى زخارفهم فأهمها أبو قردان هـذا، ثم البطة والقنبرة والحمامة .

وقد عرف الخزفيون فى قاشان صناعة التحف المصنوعة من عجينة ملونة، والمغطاة بدهان، فوقه الزخارف بالألوان المختلفة . وقد كان هـذا الضرب من الخزف (مينايى) ينسب الى مدينة الرى دائما، حى عثر على بعض قطع جميلة منه فى أرض قاشان ثم كشف مخطوط استانبول . والحق أن قصب

(١) راجع: H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre, R. Winderlich: Orientalische Steinbücher und Persische Fayencetechnik ص ٣٠ و ٤٨

السبق فى إنتاجه كان لمدينة الرى دائما، وأن الخزفيين فى قاشان لم يتقنوه تماما ولم يثابروا على إنتاجه مدة طويلة . ومع ذلك فقد وصلتنا بعض تحف جميلة منه يرجح أنها من صناعة قاشان . ومنها سلطانية فى مجموعة ليهمان Ph. Lehmann، عليها نقوش فوق الدهان وفيها تذهيب . وقوام زخرفتها رسم شخصين بينهما شجرة وحولهما فرعان نباتيان ورسم طيور صغيرة (انظر شكل ١٠٣) .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة تربيعتان من القاشانى المموه بالمينا ، أرضيتهما زرقاء فيروزية اللون وعليهما زخارف من فروع نباتيـة مزهرة ومذهبة وقليلة البروز ؛ وعلى إحداهما رسم فارسـين يحث كل منهما مطيته على العدو الى الجهة اليسرى ؛ بينما نرى على الأخرى رسم بهرام جور وحبيبته فى الصيد، فوق جمل ذى لون أحمر مائل الى السمرة ، وفى يد الملك قوس يشده، أما حبيبته الراكبة خلفه فتعزف على عود[1] . وترجع هـذه التحفة الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .

ويجدر بنا فى هـذه المناسبة أن نشير الى الخزف ذى الزخارف البارزة بروزا قليلا ، والمذهبة فى معظم الأحيان ؛ فانه يشبه التربيعتين المذكورتين فى الصناعة وفى الزخرفة؛ وأكبر الظن أن معظم الأوانى التى صنعت على هذا الطراز مصدرها مدينة الرى؛ ومن المحتمل أن بعضها صنع فى قاشان وفى ساوه

وثمة ضروب أخرى من الخزف لم تكن وقفا على قاشان؛ ولكن الأرجح أنها نشأت فى هذه المدينة أو كانت ذات صلة وثيقة بها . ومن هذه الأنواع خزف أزرق زرنيخى ذو زخارف فوق الدهان منقوشة بالأبيض أو باللونين

---

(١) انظر الدليـل الموجز لمعروضات دار الآثار العربيـة (تأليف فييت وترجمة زكى محمد حسن) اللوحة ٢٢

الذهبي أو الأحمر، ومعظم هــذه الزخارف من الرســوم النباتية والهندسية ، ولا سيما النقط والدوائر والأرابسك، وقد تضاف الى هذا رسوم سمك يسبح، كما فى سلطانية صغيرة كانت فى مجموعة هاردنج Harding بلندن[١] .

ومن أنواع الخزف الأخرى التى كثر إنتاجها بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (الحادى عشر والثالث عشر بعد الميلاد) نوع أخضر فاتح مائل الى الزرقة وعليه نقوش سوداء . ولا شك فى أنه كان يصنع بمدينة قاشان، و إن كان من المحتمل أيضا أن الخزفيين فى مدينة الرى أنتجوا بعض أنواعه. وقد كان باطن بعض الأوانى من هــذا النوع مقسوما الى مناطق تجتمع فى القاع و يفصل كلا منها عن الأخرى شريط من الكتابة[٢]؛ على أن أبدع القطع المعروفة من هذا النوع إبريق فى المتحف المترو بوليتان بنيو يورك، له سطح خارجى مخزم، وقوام الزخرفة فى هــذه التحفة رسوم غزلان وكلاب صيد وحيوانات مجنحة لهـا وجوه آدمية[٣] . وهى مؤرخة من ســنة ٦١٢ هـ (١٢١٥ م) .

وفى مصر تحفة أخرى تشبهها فى الصناعة، وهى إبريق فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم، مؤرّخ من سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٧ م) وتنتهى رقبته على شكل رأس ديك (انظر شكل ١٠١) . ولا ريب فى أن صناعة مثل هذه التحفة

(١) أنظــر Koechlin und Migeon : Islamische Kunstwerke ، لوحة ٣١

(٢) راجع A Survey of Persian Art ج ٥ ، اللوحات ٧٣٤ أ و ٧٣٥ أ و ب و ٧٣٦ ب و ٧٣٧ ب ؛ Wiet ; L'Exposition persane de 1931 لوحة ٢١ ب

(٣) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٧٣٨

تتطلب مهارة فنية عظيمة، لثقب سطحها الخارجى فى رسوم معقدة بدون كسره أو إتلافه، وحرق القطعة فى الفرن بدون أن تلتوى أو تجعد[١] .

وليس نادرا أن نرى بين التحف الخزفية الايرانية تماثيل حيوانات أو طيور أو أشخاص جالسين . وفى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم بضع تحف من هذا النوع؛ كما أن فى دار الآثار العربية طائرا من الخزف ذى اللون الفيروزى المحلى بخطوط سوداء (انظر شكل ١١١) ويرجع الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى)؛ وفيها أيضا جمل خزفى أزرق اللون[٢] . وفى متحف جامعة برنستون Princeton تمثال خزفى صغير يمثل مغوليا جالسا وفى يده زجاجة نبيذ ذات فوهتين (انظر شكل ١٠٨) .

الخزف ذو اللون الواحد فى مدينتى الرى وقاشان

لعل أكثر أنواع الخزف انتشارا فى إيران فى عصرى المغول و بنى تيمور هو الخزف الأخضر والأزرق . وأكبر الظن أن مصانع الخزف كانت تنتج منه كميات هائلة أتيح استعمالها لمختلف طبقات الشعب . وكان جل هذه المنتجات ذا شكل أنيق يشهد بحسن الذوق الفنى، فضلا عن إتقان الصناعة، وتفهم أسرار تغطية التحف والأوانى بالطلاء، وحرقها فى الفرن . والحق أن الألوان المستخدمة كانت واسعة النطاق؛ فاننا نجد الأخضر والأزرق بدرجاتهما المختلفة، كما نجد فى بعض الأحيان الأصفر والأبيض والأرجوانى .

---

(١) راجع الكلام عن قطعتين من هذا الخزف، فى المصدر السابق ج ٢ ص ١٦١٢

(٢) أكبر الظن أن هذا الجمل من التحف الخزفية المصنوعة فى مدينة ساوه كما سيأتى فى الصفحات التالية .

أما زخارف هذا الخزف فكانت محزوزة أو مخرمة أو بارزة ، وكان قوامها رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية وأشرطة من الكتابات . وثمة أطباق من هـذا الخزف فى قاعها رسم سمكات تسبح[١]، و يظن أنها تقليد لنوع من الأطباق المصنوعة فى الصين فى عصر «سنج»[٢] .

وفى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم صحنان جميلان من هذا النوع الايرانى ذى السمكات . والواقع أن هـذه المجموعة غنية ببعض القطع الجميلة جدا من الخزف الايرانى ذى اللون الواحد (انظر شكل ٩١ وشكل ١٠٠) .

ومن التحف الغريبة الشكل، والتى كانت تصنع عادة من هذا الخزف ذى اللون الواحد ، قطع على هيئة بيت ، لاسقف له فى معظم الأحيان، وفى صحنه بضعة أشخاص حول آنية أو شجرة سرو . وقد تزين جدران البيت برسوم سباع بارزة أو برسوم عقود متتالية[٣]؛ على أننا لا نعرف تماما الغرض الذى استخدمت له هذه التحف، وقد تكون لعبة للأطفال على نحو ماتراه فى حلوى المولد النبوى فى العصر الحاضر، كما قد تكون صورة لبعض الحفلات ذات العلاقة بأساطير الايرانيين ودينهم القديم .

الخزف المصنوع فى مدينة ساوه

تقع ساوه على طريق القوافل من الغرب الى الشرق، وهى جنوب غربى الرى، وسط بينها و بين همذان فى الغرب وقاشان فى الجنوب[٤]. وقد كشفت

---

(١) انظر المرجع نفسه، ج ٥ لوحة ٧٦٩ أ

(٢) حكمت أسرة سنج فى شمالى الصين بين عامى ٩٦٠ و ١١٢٧ بعد الميلاد، وفى جنوبها بين عامى ١١٢٧ و ١١٧٨ .

(٣) E. Kühnel : Islamische Kleinkunst شكل ٦٤

(٤) راجع Le Strange : The Lands of the Eastern Caliphate ص ٢١١

فيها كميات عظيمة من الخزف ذى البريق المعدنى الذى يرجع أقدمه الى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى)، وعثر المنقبون على قطعتين تالفتين فى الفرن مما يثبت أن هذا الخزف كان يصنع فى ساوه نفسها . وكشفت بعد ذلك مقادير وافرة من أنواع الخزف الأخرى، كما قيل إن آثار بعض أفران الخزف قد ظهرت فى أطلالها، مما ينبهنا الى مكانة هـذه المدينة بين المراكز الفنية فى إيران .

على أن الأساليب الفنية فى منتجات هذه المدينة لاتختلف كثيرا عما عرفناه فى الرى وقاشان؛ بل الواقع أن ساوه جمعت العناصر الزخرفية التى امتازت بها الأوانى الخزفية فى الرى وفى قاشان .

ومن منتجات ساوه سلطانية فى مجموعة اوسكار رفائيل Oscar Raphael وهى مؤرخة من سنة ٥٨٣ هـ (١١٨٧ م)، وعليها رسم سيدات فى حديقة وأمامهن بركة يسبح فيها السمك (أنظر شكل ٩٤) .

ومنها كذلك إبريق فى معرض فرير Freer Gallery، يرجع الى نهاية القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى)، وقوام زخرفته رسوم سيدات وبط ووريقات عليها نقط، مما يثبت العلاقة الوثيقة بين منتجات قاشان وساوه (أنظر شكل ٩٦) .

وينسبون الى ساوه عددا من التماثيل الخزفية التى تمثل بعض الحيوانات والطيور . ومنها أســـد رابض من الخزف ذى الدهان الأزرق الفيروزى (أنظر شكل ١١٢) وهو فى مجموعة كيڤوركيان Kevorkian . ومنها جمل من الخزف ذى الدهان الأزرق الغامق، محفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

(رقم السجل ١٤٣٥٨) . وكلاهما ليس تحفة خزفية فحسب، بل يشهد بمهارة الفنانين فى صناعة التماثيل أيضا .

وصفوة القول أن ساوه كانت مركزا عظيما لصناعة الخزف، ومن المحتمل أن الخزفيين فيها كانوا ينسجون قصدا على منوال زملائهم فى الرى وقاشان، كما يحتمل أيضا أن بعضهم نشأ فى إحدى هاتين المدينتين ثم هاجر الى ساوه كسبا للرزق أو فرارا من وجه المغول .

الخزف المصنوع فى سلطاناباد

كان يحيط بمدينة سلطاناباد فى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) عدد من القرى التى أصابت فى صناعة الخزف شهرة واسعة . وقد عثر المنقبون عن الآثار فى أطلال تلك القرى على كميات وافرة من الخزف، ينسبونها اختصارا الى سلطاناباد .

والمعروف أن هذا الخزف يذكر كثيرا بما كان يصنع فى مدينة قاشان، بينما لم يعثر فى أطلال إقليم سلطاناباد على كثير من الخزف الذى امتازت بصناعته مدينة الرى .

وقد لوحظ أن الدهان الذى يغطى الخزف المنسوب الى سلطاناباد يصيبه الكمخ[1] أكثر من المعروف فى سائر أنواع الخزف الإيرانى؛ كما لوحظ أيضا أن بعض أشكال السلطانيات لم نعرفه الا فى سلطاناباد، ولعله كان وقفا عليها[2] .

(١) الكمخ هو التقزيح أى التلون بألوان قوس القزح . راجع حاشية ١ فى صفحة ١٧٧ من كتابنا « كنوز الفاطميين » .

(٢) أنظر مثلا A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٨٧١ أ و ب .

ويمتاز الخزف الذى صنع فى سلطاناباد بقـلة الألوان المستخدمة فيه ، وبدقة رسوم الحيوانات، وبتوزيع الألوان بحيث يصعب التمييز بين ألوان الأرضية وألوان الزخارف. ولعل العناية برسم الحيوان رسما يمثل الطبيعة تمثيلا صادقا، تقول لعل هـذه العناية راجعة الى تأثير الشرق الأقصى . ومهـما يكن من الأمر فان الخزفيين فى عصر المماليك نسجوا على منوال زملائهم فى سلطاناباد وأنتجوا خزفا جميلا ومزينا برسوم طيور وحيوانات ملونة تحت طبقة المينا[1] .

كما يمتـاز خزف سلطاناباد بصفاء ألوانه واعتداله واتزانها ؛ ولكن علينا أن نذكر أن ما ينسب من الخزف الى هذه المدينة والى الرى لا يمكن الجزم بأنه صنع فيهما؛ فقد حازتا فى العصور الوسطى شهرة واسعة؛ ولكن قاشان وساوة ونيسابور كانت، مثلهما، مراكز عظيمة لصناعة الخزف . وحسبنا أن الحفائر التى قام بها المنقبون عن الآثار فى إيران أسفرت عن كشف فرن خزفى واحد فى الرى، بينما كشفت فى قاشان خمسة أفران .

وقـد دلت الحفائر فى أنقاض بعض المدن الايرانيـة على انتشار صناعة الخـزف انتشارا واسـعا ، وعلى أن كثيرا من الأصناف لم تكن وقفـا على بلد بعينـه ؛ ولا سيـما أن أنقاض الأفران وآثار القطع التالفـة أثناء حرقها فى الفرن تنفى أن تكون النمـاذج التى عثر عليهـا فى بعض المراكز واردة من مراكز أخرى .

---

(١) راجع ص ٧٠ و ٧١ من الدليل الموجز لمعروضات دار الآثار العربيـة ، الذى كتبه الأستاذ فييت وترجمناه الى العربية .

وحسبنا على سبيل المثـال أن مدينـة سلطانية التى اتخـذها السلطان الجايتو خدابنده عاصمة لملكه، وشيد فيها العمائر الضخمة ، ازدهرت فيهـا صناعة الخزف حينا من الدهر ، وصنعت فيها أنواع جيدة من الخزف الايرانى[1]؛ ولكنها لا تختلف عما كان يصنع فى المدن الأخرى .

ومهما يكن من الأمر، فقد أنتج الخزفيون فى ساطاناباد خزفا ذا بريق معدنى يصعب تمييزه مما كان يصنع فى مدينة قاشان .

على أن أخص ما أمتاز بصناعته الخزفيون فى سلطاناباد ضرب من الخزف، منقوشة زخارفه باللون الأسود أو الرمادى فوق قشرة بيضاء، وفوق الزخارف طلاء شفاف . وقد تكون الزخارف بارزة بعض البروز عوضا عن أن تكون منقوشـة فحسب . ومعظم الرسوم التى نجـدها على هـذا الخزف من زهور اللوتس ووريقات الشجر وفى بعض الأحيان من الطـيور التى تأثر الفنانون فى رسمها بالأساليب الصينية تأثرا ظاهرا ، والتى قـلدها الخزفيون فى مصر إبان عصر الممـاليك .

ومن أبدع التحف الخزفية المنسوبة الى سلطاناباد إناء صغير فى مجموعة يومور فو پولوس Eumorfopoulos (أنظر شكل ١١٤)وتمتاز هذه التحفة بان اسـتدارتها غير تامة، و بأن جسمها ذو فصوص ، كما تمتاز بأناقتها ودقة صنعها و بابداع الزخرفة التى تزين قاعها ، وهى رسم شخصين يتحـدثان أو يفحصان شيئا فى أهتمام ظاهر . وترجع هذه التحفة القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) .

(١) انظر D. T. Rice : Some wasters from Sultanieh فى مجـلة The Burlington Magazine سنة ١٩٣٢ ص ٢٥٢ — ٢٥٣

الخزف فى العصر الصفوى

كان هذا العصر كله نهضة وازدهار فى صناعة الخزف الايرانى . وامتـازت الأوانى فيه بابداع شكلها وتنوعها ، و بالعنـاية والدقة فى رسم زخارفها ، و بالذوق السليم والظرف فى اختيـار ألوانها وأنواعها . وأصاب الفنانون توفيقا عظيما فى استخدام اللون الأصفر، ولا سيما فى مصانع الخزف بمدينة إصفهان . كما أنهم عرفوا كيف يستخدمون اللون الواحد فى صفاء و إتقان يذكران بمـا وصل اليه الخزفيون الصينيون فى هذا الميدان .

وأ كبر الظن أن أعلام المصورين كانوا يعنون باعداد الصور لزخرفة الأوانى الخزفية، كما يتجلى فى بعض تحف عليها رسوم تنم عن ريشة المصور محمدى[1] ، وفى بعض قطع أخرى تشهـد رسومها بانهـا من عمل رضا عباسى أو أحد الفنانين النابهين الذين تأثروا بأسلوبه الفنى .

ومن أعظم مراكز الخزف فى إيران إبان العصر الصفوى إصفهان وقاشان ويزد ومشهد وشيراز وكرمان وزرند .

وامتاز العصر الصفوى بنوع من الخزف ذى البريق المعدنى كان يصنع فى قاشان و إصفهان وتـبريز؛ وأكثر منتجاته أباريق على شـكل الكمثرى أو سلطانيات غير عميقة،ومعظم الزخارف المستخدمة فيه من النبات والزهور، فلا ترى عليه الصور الآدمية والحيوانيـة إلا نادرا . وأرضية هـذا الخزف عاجية اللون أو زرقاء فاتحة، أما الموضوعات الزخرفيـة فذات بريق معدنى يختلف بين اللون الأحمر والأصفر والذهبي؛ و يمتاز بشدة لمعانه، اذ تنعكس من التحفة ألوان تكاد تبهر الأبصار .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٧٩١ حـ ولوحة ٧٩٢ ب .

وقد ازدهرت صناعة هذا الخزف ذى البريق المعدنى فى نهاية القرن العاشر وفى القرن الحادى عشر بعد الهجرة (فى بداية السادس عشر وفى السابع عشر بعد الميلاد) .

والمشاهد فى معظم الأوانى الخزفية ذات البريق المعدنى من العصر الصفوى أن أرضيتها ذات لون واحد، يغلب أن يكون الأبيض أو الأزرق النـافض (أى الشـاحب أو الباهت) أو الأصـفر الليمونى أو الأخضر الفاتح،ثم تنقش الزخارف بالبريق المعدنى فوق الأرضية المذكورة . وتكثر فى زخارف هذه التحف رسوم الزهور والأشجار والأعشاب .

وقد وصلت الينا سلطانية عليها اسم صانعها : «حاتم»؛ وهى محفوظة الآن فى المتحف البريطانى[١] . وأكبر الظن أن معظم التحف المعـروفة من هذا الخزف ترجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) .

على أن أخص ما امتـاز بانتاجه الخزفيون فى العصر الصفوى هو نوع من خزف أبيض كانوا يقلدون به الخزف المصـنوع فى الشرق الأقصى، وكانت زخارفه زرقاء منقوشة تحت الدهان .

وفضلا عن ذلك كله فقد قـلد الايرانيون أهل الشرق الأقصى فى عمل الصينى وفى استخدام الألوان الهادئة والزخارف الصينية . وكان ممـا أنتجوه فى هذا الميدان سلطانيات وأطباق كبيرة الحجم، فيها اللونان الأزرق والأبيض، وتبدو لأول وهلة صينية الصناعة[٢] .

(١) انظر R. L. Hobson: A Guide to the Islamic Pottery of the Near East ص ٧٧ رقم ٨٠

(٢) انظر المرجع نفسه ص ٦٩

والمعروف أن الشاه عباس أحضر كثيرين من الخزفيين الصينيين مع أسراتهم الى إيران لينشروا فيها صناعة الصينى، حتى يمكن أن تصدره إيران الى البلاد الغربية ، وتنال منه الأرباح الطائلة التى كانت تتدفق الى الشرق الأقصى . والظاهر أن هؤلاء الفنانين استقروا فى إصفهان؛ ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالمحيط الفنى ، فدبت الى منتجاتهم بعض الموضوعات الزخرفيـة الايرانيـــة .

وقـد روى بعض الرحالة أن تاجرين صينيين كان لهما حانوت لبيع « الصينى » بمدينـة أردبيل فى بداية القرن السادس عشر الميلادى (العاشر الهجرى)[١] . وقـد جمع ملوك إيران منذ الشاه عباس مجموعة كبيرة جدا من الخزف الصينى، حفظوها فى مسجد أردبيل . ومهما يكن من الأمر فقـد أصاب الخزفيون الايرانيون ، منذ النصف الأول من القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ، توفيقا عظيما فى صناعة هـذا الخزف الأبيض والأزرق ، كما يظهر من ثلاث تحف مؤرخة ، إحداها إبريق نبيـذ كبير فى متحف فكتوريا وألبرت[٢] ومؤرخ من سنة ٩٣٠ هـ (١٥٢٣ م)، والثانية قرص فى القسم الاسلامى من متاحف برلين[٣] ومؤرخ من سنة ٩٧١ هـ (١٥٦٣م)

(١) انظـر Sarre : Denkmaeler persische Baukunst ص ٣٤ ؛ و A. Olearius: Voyages très curieux et très renommez (II, Leyden, 1719) ، ص ٦٣٣

(٢) انظـر Ettinghausen : Important pieces of Persian Pottery in London Collections فى مجلة Ars Islamica ج ٢ (١٩٣٥) ص ٥٣ — ٥٤ شكل ١٤

(٣) انظر Kühnel : Datierte Persische Fayencen فى Jahrbuch der Asiatischen Kunst (١٩٢٤) ص ٤٩ وشكل ١٠

وعليه اسم صانعه عبد الواحد، والثالثة تربيعة فى متحف ڤكتوريا وألبرت ومؤرخة من سنة ١٠٠١ هـ (١٥٩٢ م) وعليها إمضاء محمد رضا الامامى .

ومن القطع الجميلة من هذا النوع قنينة فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين، عليها رسم أسد خيالى ينبعث اللهب من كتفيه (انظر شكل ١١٧) . وقد جاء هذا الرسم على بعض السجاجيد المصنوعة فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) . ومن تلك التحف كذلك بطة فى مجموعة المسز دنجوال Mrs. Kenneth Dingwall (انظر شكل ١١٦) .



وثمة نوع آخر من الخزف الصفوى ينسب الى قرية كوبچى فى داغستان (انظر شكل ١١٨) . وهو صنفان: الأول أسود وأخضر أو أزرق والثانى متعدد الألوان وذو زخارف آدمية . أما الصنف الأول فيظن أنه كان يصنع بمدينة تبريز فى نهاية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) كما تدل على ذلك بعض القطع المؤرخة . بينما يرجع الثانى الى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) .

والمعروف أن أهل كوبچى كانوا يشتغلون بصناعة الأسلحة والتحف المعدنية، وأنهم لم يعنوا بصناعة الخزف . ولذا فأن الأرجح أن هذا الخزف الذى عثر عليه فى إقليمهم كان يرد من إيران نفسها، وإنهم كانوا يحصلون عليه ثمنا للاسلحة والتحف المعدنية التى كانوا يصدرونها الى إيران ، وأنهم كانوا يقدرونه حق قدره، ويحلونه فى بيوتهم محل الشرف، فيعلقونه على الجدران ويزينون به الغرف .

ولعل أبدع أنواع هذا الخزف الأطباق الرقيقة التى نرى زخارفها سوداء حالكة وفوقها طلاء أخضر فيروزى يكسو الاناء كله، ثم الأطباق والتربيعات التى تنقش زخارفها باللون الأحمر الباهت أو الأصفر أو الأزرق أو الأخضر فوق قشرة بيضاء، ولكننا نستطيع أن نقول، بوجه عام، إن خزف كوبچى لم يكن فى العـادة ممتازا فى ألوانه أو فى دهانه، كما أن رسومه لم تكن متقنة إلا فى النادر .



وقـد قلد الخزفيون الايرانيون فى العصر الصفوى السيلادون الصينى[1]، ولا سيما فى مدينة إصفهان . وأصابوا فى هـذا الميدان نجاحا كبيرا فى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميـلادى) . وصفوة القـول أن تأثر الخـزفيين الايرانيين بأسـاليب زملائهم فى الشرق الأقصى كان عظيما جدًا فى العصر الصفوى، حتى صارت إيران تنافس الصين نفسها فى تصدير الخزف الى أوربا .

(١) نوع من الصينى عليه طبقة من المينا ذات اللون الأخضر الناقص (الباهت) .

المنســوجات

ذاعت شهرة المنسوجات الايرانية منـذ عصر هيرودوت . وكان أهل روما يدفعون فيها الأثمـان الباهظة ، ثم أقبل أهـل بيزنطة على تقليدها . وبلغت صناعة النسـج أوج عزها فى العصر الساسانى . وقـد وصلت الينا بعض قطع من المنسوجات الحريرية الساسانية. والزخارف مكونة، فى أكثر هذه القطع ،من مجموعات دوائر أو أشكال هندسية أخرى ،فيها رسوم حيوانات أو طيور أو فرسان فى الصيد، متقابلة أو متدابرة، فى ترتيب هندسى جميل . كما أن بين الحيوانات المتقابلة رسما تخطيطيا محوّرا عن الطبيعة و يمثل شجرة[(١)] . والمعروف أن الصينيين كانوا يعجبون بهذه المنسوجات الحريرية الساسانية، وأن حكام الأقاليم الصينية الواقعة بين الصين و إيران كانوا يقدمون من هذه المنسوجات جزية الى ملوك الصـين . والحق أن الايرانيين فى ذلك العصر البعيد وفّقوا فى ألوان منسوجاتهم جد التوفيق . فكان انسجام هذه الألوان وهدوءها يبرزان عظمة الزخارف و يكسبان القطعة سحرا و جمالا .



فى فجر الاسلام

ولمـا انتشر الاسلام فى إيران، وانقضى دور الزهد والتقشف الذى ساد العالم الاسلامى فى نشأته ، واختلط العرب بغيرهم من الأمم العريقة فى المدنية تقدمت الصناعات والفنون. ولقيت صناعة النسج تشجيعا خاصا فى الأقاليم الاسلامية المختلفة، لمـا سنّه الخلفاء والأمراء فى مكافأة رجالات الدولة بالخلع الثمينة من نفيس المنسوجات الحريرية .

(١) انظر Migeon : Les Arts du Tissu ص ١٧ — ٢٣

وأفادت إيران بطبيعة الحال من توحيد جزء كبير من الشرق الأدنى تحت سلطان المسلمين ، وما نتج عن ذلك من نشاط التجارة فى إيران واتساع صادراتها من المنسوجات الحريرية الى سائر الاقطار الاسلاميـة . وأكبر الظن أن الطبقة الارستقراطية فى عصر بنى أمية وبنى العباس كانت تقبل كثيرا على شراء المنسوجات النفيسة المصنوعة فى إيران[1] .

ومما يشهد بازدهار صناعة النسج بايران فى فجر الاسلام أن بعض المدن الايرانية كانت تدفع الجزية عددا من منسوجاتها النفيسة ، وترسله الى بلاط الخليفــة .

وقد كتب الجغرافيون والمؤرخون المسلمون فى العصور الوسطى عن المدن الايرانية وما كانت تنتجه من التحف ولا سيما المنسوجات ؛ فان ابن خرداذبة فى كتاب «المسالك والممالك» ، واليعقوبى فى كتاب «البلدان» ، وابن الفقيه فى كتاب «البلدان» ، وابن رسته فى كتاب «الأعلاق النفيسة» ، والمسعودى فى كتاب «مروج الذهب» ، والاصطخرى فى كتاب «مسالك الممالك» ، وابن حـوقل فى كتاب «المسالك والممالك» ، والمقدسى فى كتاب «أحسن التقاسيم» ، ثم ياقوت فى «معجم البلدان» ، هؤلاء كلهم وغيرهم من المؤلفين أطنبوا فى الحديث عن ازدهار صناعة النسـج فى كثير من الأقاليم الايرانية ،

---

(١) جاء فى كتاب الأغانى أن كلابة جارية العبلى استنكرت تشبيب الشاعر العرجى (عبد الله ابن عمرو بن عثمان بن عفان) بالنساء ، وبلغه ذلك فشبب بها وقال

«أمشى كما حركت ريح يمانيـة * غصنا من البان رطبا طله الديم
فى حلة من طراز السوس مشربة * تعفو بهـدّابها ما أثرت قـدم»

وفى البيت الثانى إشارة الى الأقمشة الثمينة المصنوعة فى مدينة السوس ، والمشربة التى يخالط فيها لون بلون آخر . راجع الجزء الأول من الأغانى (طبع دار الكتب المصرية ص ٣٨٨ — ٣٨٩)

ولا سيما تستر. وقد ذكر الأصطخرى أنها كانت مركزا عظيما لانتاج الديباج الذى كان يصدر الى شتى بقاع الدنيا[١]، وكانت تصنع منه كسوة الكعبة، ثم إصبهان والرى ونيسابور وقزوين ويزد وبصـنا وقاشان وآمل ومرو وكازرون وشـيراز؛ وقد كانت كلها تنتج من المنسوجات الحريرية والقطنية والصوفية ما ذاع صيته فى العصور الوسطى[٢].

وقد ذكر المسـعودى وياقوت أن شابور ذا الأكتاف (شابور الثانى ٣١٠ — ٣٧٩م) كان قد غزا بلاد الجزيرة وآمد (ديار بكر) وغير ذلك من المدن التى كانت تابعة للروم فى ذلك الوقت، ونقل كثيرين من أهلها النساجين الى إقليم خوزستان فى إيران، فتناسـلوا وازدهرت صناعة النسج فى هـذا الاقليم منذ ذلك التاريخ.

ومما يؤسف له أن كتابات المؤرخين فى هذا الشأن ليست لها كل الفائدة المنتظرة؛ لأننا لا نستطيع بفضلها أن نصل الى تحديد أنواع المنسوجات التى كانت تصـنع بايران فى فجر الاسلام ولا المراكز المختلفـة التى كانت تنسج فيهـا.

---

(١) كانت خزائن الفرش والأمتعة بقصور الفاطميين تضم بين كنوزها ستارة ثمينة من الحرير الأزرق المنسوج فى مدينة تستر بخيوط من الذهب والحرير. وكان الخليفة المعز لدين الله قد أمر بعملها سـنة ٣٥٣هـ (٩٦٤م) وفيها صـورة أقاليم الأرض وجبالهـا وبحارها ومدنها وأنهارها ومسالكها. (انظر خطط المقريزى ح ١ ص ٤١٧ و «الفاطميون فى مصر» للدكتور حسن ابراهيم حسن ص ٢٥٧).

(٢) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٩٦ وما بعدها؛ و: Wiet: L'Exposition persane de 1931 ص ٦ و ٩٣ — ١٢٩

ومهما يكن من الأمر فاننا لا نكاد نعرف اليوم نمـاذج تستحق الذكر من منتجات إيران فى صناعة النسج فى فجر الاسلام[1]، ولكننا، اذا ذكرنا مانعرفه من حالة سائر الفنون الإيرانيـة فى ذلك العصر، وأنهـا ظلت مدة طويلة لا تعرف من التجديد ما يخرجها تماما من دائرة الأساليب الفنية الساسانية، نقول اذا ذكرنا ذلك عرفنا أن صـناعه النسج فى إيران ظلت فى القـرون الأولى بعد الاسـلام متأثرة بالطراز الساسانى فى اسـتخدام الزخرفة بالنقط والأشرطة ووريقات الشجر والخطوط المتشابكة والمتقاطعة، وفى استخدام الدوائر المتماسة أو المتداخلة، والمناطق أوالجامات المختلفة الشكل، تضم كل منها بعض مناظر الصيد أو رسوم الحيوانات أو الطيور، الخرافى منها والطبيعى . ولا غرو فقد كان للمنسوجات الساسانية صيت واسع فى الشرق الأدنى منذ العصر الجاهلى، فضلا عن أن النساجين فى كل البلاد والعصور ميالون بطبيعتهم الى المحافظة على أساليبهم الصناعيـة والفنية الى حد كبير، ولم يلق النساجون الايرانيون فى فجر الاسلام أدنى صعوبة فى هذا السبيل؛ لأن العرب الفاتحين لم تكن لديهم خبرة بفن النسج وأساليبه .

على أن القوم بدأوا يهجرون هـذه الزخارف منذ القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) . ولم يكن هذا عسيرا عليهم؛ فقد كانوا، حتى قبل ذلك الحين، يعرفون فى منسوجاتهم بعض الزخارف الأخرى ولا سيما الزهور والنبات .

(١) الواقع أن ما نعرفه فى هذا الميدان لا يمكن نسبته، على وجه اليقين، الى إيران، حتى ما عثر عليه بجوار مدينة الرى سنة ١٩٢٥ لايمكن القطع بصحة نسبته؛ لأن الحفائر التى أسفرت عن وجوده لم تكن علمية بحتة، فضلا عن أن تجار العاديات نسبوا الى تلك الحفائر بعض المنسوجات التى يرجح أنهـا مصرية الأصل .

وقد مر بنا أن الصور فى المخطوطات السلجوقية أو المنسوبة الى مدرسة العراق تمتاز بالملابس المزركشة التى يلبسها الأشخاص . والحق أن زخارف تلك الملابس مثال طيب للجمع بين الأساليب الزخرفية الساسانيـة والأساليب التى جدّت فى القرون الأولى بعدة الهجرة .

ومن المنسوجات التى تنسب الى إيران بين القرنين الثـانى والرابع بعد الهجرة (الثامن والعاشر بعد الميلاد) ضرب من الحرير عليه رسوم حيوانات بخطوط منكسرة وزوايا ظاهرة . وقد كان العالم الانجليزى السير أوريل شتاين Aurel Stein قد عثر فى حفائره ببلاد التركستان الصينية على أقمشة تشبه هذا النوع الذى ينسب الى إيران . وفى اعتقاده أنها من صناعة بلاد التركستان الغربية ، ولا سيما سمرقند وبخارى .

ومن المنسوجات الايرانيـة التى نعرفها الآن قطعة منسوجة من الحرير والقطن كانت فى كنيسة سان جوس Saint - Josse ، وهى قرية واقعة على مقربة من مدينة كاليه بفرنسا . وهـذه التحفه الثمينة معروضـة الآن فى متحف اللوفر بباريس وعليها كتابة نصها « عز واقبال للقائد أبى منصور بختكين أطال الله بقا[ءه] »[1] ، ولعله القائد الذى عاش فى بلاط عبد الملك ابن نوح أمير خراسان وما وراء النهر ، وقد حبس وقتل على يد هـذا الأمير فى سنة ٣٤٩ هـ (٩٦٠ ميلادية)[2] .

(١) انظر Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ج ٤ رقم ١٥٠٧ ص ١٥٤

(٢) انظـر تاريخ ابن الأثير ج ٨ ص ٣٩٦ ؛ W. Barthold: Turkestan down to the Mongol invasion ص ٢٥٠ ؛ A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٠٠٢

وقوام الزخارف فى هـذه القطعة رسـوم فيلة كبيرة متواجهة يحف بها شريطان فيهما رسوم طاووس و إبل، ممـا يدل على ماحدث فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) من غلبة الأساليب الاسلاميه فى زخرفة المنسوجات بأشرطة من رسوم الحيوانات أو بزخارف خطية ونباتية (أنظر شكل ١٢٠).

على أن الأقمشة الايرانية التى ترجع الى القرون الأربعة الأولى بعد الفتح العربى ليس لها شأن عظيم من الناحية الفنية، على الرغم من دقة صناعتها و جمال ألوانهـا ، وعلى الرغم من الاقبال الذى كانت تلقاه الرايات والأعلام الجميلة ذات الكتابات الكوفية، ممـا كانت تنتجه حينئذ مصانع النسج فى إيران .

فى عصر الســلاجقة

والحق أن عصر السلاجقة هو الذى بدأت فيه النهضة الشاملة والتقدم الواضح فى صناعة النسـج ، وذلك بتأثير تيارين مختلفين : الأول ما أفاده الايرانيون على يد السلاجقة من الأساليب الصينية ، التى تتجلى فى دقة رسم النبات والطير والحيوان ؛ والثـانى ما ازدهر فى بلاد الجزيرة من أساليب إسـلامية فى استخدام الفروع النباتيـة والأشرطة عوضا عن الموضوعات الزخرفية الساسانيـة .

والأقمشة السلجوقية معروفة لنا بفضـل مجموعة من النسيج الحريرى ، عثر عليها المنقبون فى أطلال مدينـة الرى ، وتعتـبر مثالا صادقا للمنسوجات السلجوقية . وتمتاز بأن مظهرها العـام يختلف كل الاختـلاف عن مظهر المنسوجات الايرانية فى العصور السابقـة، ولو أنها محتفظة ببعض العناصر الزخرفية القديمة، معدقة فى الرسم ـ و إتقان فى النسج، ورقة وخفة فى الوزن .

فنرى على بعضها زخارف من أشكال هندسية متعددة الأضلاع، أو زخارف كتابية بالخط الكوفى ، أو أشرطة من الرسوم الحيوانية، أو دوائر فيها طيور وحيوانات بينها شجرة الحياة، ولكنها دوائر أصغر حجما، تكسب التحفة طابعا فنيا، وتبعدها عن القوة والبداوة التى تبدو على بعض الرسوم الساسانية .

ولا ريب فى أن مدينـة الرى كانت فى العصور الوسـطى مركزا عظيم الشأن فى صناعة النسج ، كما كانت فى صناعة الخزف؛ فقـد ذكر المؤرخون والجغرافيون ذيوع صيتها فى هذا الميدان؛ فضلا عن أن أعمال التنقيب عن الآثار فى أطلالها لم تسفر عن المنسوجات التى أشرنا اليها فحسب ؛ بل عثر القوم على أنوال ترجح أن تلك الأقمشة كانت تصنع فى مدينة الرى نفسها .

وتنسب الى الرى قطع تمتاز بجمالها الفنى و إبداع ما فيها من الرسوم الحيوانية والآدمية، فضـلا عن السطور المكتوبة بالخط الكوفى . وتشبه زخارف هذه الأقمشـة ما نعرفه من الرسوم فى الخزف المنسـوب الى مدينة الرى، ولاسيما رسوم الحيوانات ذات الأجسام الممتـدة ، تتقدم فى شبه نشاط وخفة . ومن الزخارف التى تكثر فى منسوجات الرى ، دون غيرها، رسم الطاووس .

وقد اشتهرت تلك المدينـة بصناعة نسيج من الحرير ذى لحمتين اسمه "المنير"؛ ولكننا لا نظن أن نسجه كان وقفا عليها ، دون غيرها من البلاد الايرانيــة .

ومما ينسب الى إقليم فارس، جنوب غربى إيران، قطعة جميـلة من نسيج الكتان محفوظة فى مجموعة المسز وليم مور ، وفيها أشرطة منسوجة من

الحرير الأبيض والأسود، نرى بين زخارفها مناطق فيها رسـوم بط وأوز، كما نرى رسوم نجوم مثمنة وفيها رسوم حمار بين فروع نباتية وفوق رأسه طائر.(١)

وثمة قطعة نسيج أخرى تنسب الى الاقليم نفســه ، وترجع الى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (الحادى عشر أو الثانى عشر بعد الميلاد) ، وقد كانت سابقا فى مجموعة رابنو . وتنتهى هـذه القطعة بشريط من أربع مناطق ، العليا والسفلى واسعتان وفيهما رسوم نباتية سلجوقية الطراز ، بينها أوز مرسوم بأسلوب زخرفى جميل . أما المنطقتان الواقعتان فى الوسط ففيهما سطران من الكتابة الكوفية (انظر شكل ١٢١) .

ومما ينسب الى مدينـة يزد قطعة نسـيج فى مجموعة المسز وليم مور ؛ وترجع هـذه التحفة الى القـرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) وأرضيتها زرقاء مائلة الى الســواد وعليها شريط من الكتابة بخط كوفى رائع المظهر وتزينه رسوم نباتية جميلة(٢) . (انظر شكل ١٢٢) .

و ينسب الى قاشان ضرب من المنسوجات تكثر فى زخارفه رسوم وثيقة الصلة بالرسوم والأساطير التى عرفتها إيران قبل الاسلام . ومثال ذلك شجرة الشمس، ذات الحبوب الكثيرة والقرون النباتية التى تتفرع منها، ثم رسوم الخيل يتدلى الى جانبها جراب السيف المقدس(٣) . كما نرى على قطعة مشهورة رسم فارسين بينهما شجرة وفى يد كل منهما باز وتحت حصان كل منهما

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ شكل ٦٤٥

(٢) انظــر G. Wiet : La valeur décorative de l'Alphabet Arabe فى مجلة Arts et Métiers Graphiques عدد ٤٩ (سنة ١٩٣٥) .

(٣) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٠١٢

أسد رابض، كل هذا فى منطقة يحدها شريطان ملفوفان[١] . وعلى قطعة أخرى رسم نسر كبير ذى رأسين، وجناحاه مبسوطان وبينهما رسم إنسان متوج وعلى يمينه ويساره رسم أسد مجنح .

فى عصر المغول

فى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) زاد تأثر المصانع الايرانية بالأساليب الصينية فى زخرفة المنســوجات، بسبب ازدياد الوارد من الأقمشة الصينية، واتساع تجارة إيران مع الشرق، ثم بسبب غزوات المغول وقدوم كثيرين من النساجين الصينيين الى إيران .

وقد مر بنا أن الصــين فى ذلك الوقت خضعت لأسرة يوان المغولية الأصل، والتى ظلت تحكمها حتى ســنة ٦٦٨ هـ (١٣٦٧ ميلادية) . وكان طبيعيا أن يعظم التبادل الثقافى والفنى بين أبنـاء البيت الواحد من المغـول فى أمبرطوريتهـم بالصين وأمبرطوريتهـم فى إيران . والمعـروف أن جاليات إسلامية نمت فى الصين حينئذ، واشتغلت بنسج الحرير الذى كان يصدر الى أنحاء الشرق الاسلامى، فيؤثر على الأساليب الفنية فى مراكز النسج فيه؛ بل أتيح له أيضا أن يؤثر على أساليب الزخرفة فى مصانع النسج الايطالية . وأقبل النساجون فى إيران على تقليـد الموضوعات الزخرفية الصينية كالتنين والعنقاء وما الى ذلك من الحيوانات الخرافية، ثم زهرة اللوتس[٢] وعود الصليب

---

(١) انظـر Wiet : Un tissu musulman du nord de la Perse فى مجلة Révue des Arts Asiatiques ج ١٠ (سنة ١٩٣٦) ص ١٧٣ — ١٧٩

(٢) لم تكن زهرة اللوتس موضوعا زخرفيا صينى الأصل ؛ بل استعملت فى العصور القديمة فى مصر وسورية ثم استعملت فى الهنـد وانتقلت منها مع الديانة البوذية الى الصين . على أنها لم تتخذ فى الصين لزخرفة المنسوجات إلا منذ أسرة طنج (٦١٨ — ٩٠٦ م) .

(الفاوانيا) ورسوم السحب الصينية أو «تشى» التى امتازت بها المنسوجات الصينية منذ عصر أسرة هان (٢٠٢ ق ٠ م — ٢٢٠ م) ٠

والمعروف أن بعض مراكز النسج الإيرانية، ولا سيما السوس وتستر، فقدت فى عصر المغول شهرتها السابقة بسبب ما أصابها من التـدمير على يد جيوشهـم ؛ ولكنا لا نجهـل أن بعض المراكز الأخرى ، ولا سيـما هراة ونيسابور، لقيت منهم تعضيدا عظيما ٠ كما أنهم، حين دمروا مدينة مرو، أبقوا على حياة عدد كبير من الفنانين فيها[1] ٠ ومن المدن التى ذاع صيتها فى تجارة المنسوجات فى ذلك العصر مدينتا تبريز[2] وقم[3] ٠

على أن عناية المغـول بصناعة النسج تظهر من جمـال المنسوجات المرسومة فى الصور المنسوبة الى عصرهم والتى يلبسها الأشخاص المرسومون فى الصـورة ، أو تصنع منها المظلات والستائر وأغطية الأرائك وغير ذلك من الأشياء الثانوية فيها ٠

ويلاحظ فى رسوم المنسوجات المغولية انتشار الزخرفة بالأشرطة، على النحو الذى أقبـل عليه النساجون فى شتى أنحـاء العالم الإسـلامى، على أن الأشرطة فى الأقمشـة المغولية أصبحت ضـيقة ، وروعى فى جمعها التنويع

(١) انظر W. Barthold: Turkestan down to the Mongol invasion ص ٤٤٨

(٢) راجع Heyd : Histoire du Commerce du Levant ج ٢ ص ٦٩٧

(٣) انظر A Survey of Persian Art ٢١٦٦ ؛ و H. Howorth: History of the Mongols ج ٣ ص ٣١٥

وجمال المنظر ، كما ملىء بعضها بخطوط هندسية مستقيمة أو منكسرة أو متقاطعــة [١] .

وقد نرى فى رسوم تلك المنسوجات فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) موضوعات زخرفية نباتية محوّرة عن الطبيعة تحويرا لا يفقدها كل اتصال بها . وتمتاز تلك الموضوعات بأن رسوم أوراق الشجر فيها مدببة فضلا عن أنها لا تنمو من الساق فحسب ، بل قد تنبت من الجذر أيضا ، وأحيانا من الأرض نفسها ، فتغطى النسيج كله وتجعله كالحديقة الغناء ، وتزيد الشبه بينه و بين أرضية الصور فى المخطوطات التى ترجع الى نهاية العصر المغولى والى المدارس التيمورية المختلفة ولا سيما مدرسة هراة .

ومن أهم الموضوعات الزخرفية التى أنتشرت على المنسوجات فى عصر المغول وعصر بنى تيمور رسوم الفروع النباتية (الأرابسك) و رسوم بلاط القاشانى [٢] .

وتنسب إلى مدينة تبريز مجموعة من الأقمشة المغولية الحريرية ، عليها رسوم طيور كبيرة فوق أرضية من أطلس (ساتينيه) [٣] . وعلى إحدى القطع من تلك المجموعة كتابة بالخط النسخى الكبير باسم السلطان «أبو سعيد» (٧١٧ — ٧٣٦ هـ . أى ١٣١٧ — ١٣٣٥ م) . وهى محفوظة الآن فى إحدى متاحف ڤينا ، وقد كانت جزءا من كفن رودلف الرابع دوق النمسا [٤] .

(١) انظــر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٠٤٢ — ٢٠٤٤ وشكل ٦٦٠

(٢) راجع المصدر السابق ص ٢٠٤٧ شكل ٦٦٣

(٣) انظر اللوحة رقم ١١٠ ، شكل ١٢٣

(٤) أنظر A Survey of Persian Art ج ٦ ، اللوحة رقم ١٠٠٣

وثمـة مجموعة أخرى تظهر فيها شـدة التأثر بالأساليب الفنية الصينية، وأشهر القطع المعروفة من هذه المجموعة محفوظة فى إحدى الكنائس بمدينة دانزج Marienkirche وفى متاحف برلين[١] . و يظن أنها صنعت للسلطان المملوكى محمـد بن قلاوون . وقوام زخرفتها رسم طائرين متدابرين فى منطقة هندسـية ذات اثنى عشر ضلعا ، فضلا عن مناطق أخرى فيها كتابة بالخط النســخى[٢] .

ومن الأقمشة التى يظهر فيها التأثر العظيم بأساليب الشرق الأقصى مجموعة ذات زخارف فى أشرطة، بعضها مقسم الى مناطق متعددة . وقد جاء على إحدى هذه القطع اسم ناسجها « عبد العزيز »[٣]

وقد لاحظ الاخصائيون فى صناعة النسج أن عصر المغول لم يأت بجديد فى هـذا الميدان، بل إن بعض الأنواع الدقيقة لم يتقنها النساجون فى ذلك العصر، فضلا عن أن الألوان قل بهاؤها وتنوعها؛ ولكن الأرجح أن هـذا لا يرجع إلى عيب فى الصناعة، وإنما الى مراعاة الذوق السائد فى تلك الأيام . ولاريب فى أن الألوان الهادئة التى أمتازت بها المنسوجات المغولية ترجع الى تأثير الأساليب الفنية الصينية .

ومهما يكن من الأمر فاننا نرى فى المنسوجات المغوليـة بدء الرشـاقة والدقة والعظمة والترف فى الزخرفة وفى الصناعة؛ مما مهّد لمـا بلغته المنسوجات

(١) المصدر نفسه، اللوحة رقم ١٠٠٠

(٢) راجع مادة «طراز» فى دائرة المعارف الاسلامية، ج٤ ص٨٢٨ من النسخة الفرنسية

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٠٥٤ وج ٦، اللوحة رقم ١٠٠١

فى العصر الصفوى . أما الروعة والشـدة والحرية فى الزخرفة وما إلى ذلك مما نعرفه فى المنسوجات الساسانية والمنسوجات الإيرانية فى صدر الاسلام، فلم يبق منها شيء كثير .

فى عصر التيموريين

كانت الأقاليم الشرقية فى إيران أكثر أجزاء الدولة ازدهارا فى عصر بنى تيمور ؛ وزاد ما كان لخراسـان من شأن عظـيم فى صـناعة النسـج . وأصبحت سمرقند وهراة فى عصر تيمور وخلفائه مركزا عظيما لنسج الأقمشة النفيسة ، التى كان الأمراء وكبار رجال الدولة يلبسونها و يتخذون منهـا أنخر الستائر والفرش والوسادات . وقد استقدم تيمور من الصين ومن الشام نساجين كان لهم نصيب وافر فى الذى بلغته صناعة النسج على يد التيموريين من ازدهار و إتقان، وفيما يظهر فيهـا من أساليب زخرفية صينية وسورية .

والواقع أن المنسوجات الايرانية فى عصر التيموريين تمتاز بزيادة استخدام الزخارف النباتية المتصلة على النحو الذى نعرفه فى الأقمشة المصرية والعراقية فى ذلك العصر، كما تمتاز أيضا بوجود ضروب جديدة منها : هى الديباج والنسيج المقصب بالذهب والفضـة والمزين برسوم طيـور صينية الطراز ، فضلا عن المخمل « القطيفة » التى شاهدها عندهم فى ذلك العصر أحد الرحالة الايطاليين (١) .

وقد ازدهرت صناعة النسج فى العصر التيمورى بمدينة يزد و إصفهان وقاشان وتبريز ؛ وكانت الأقمشة تصدر من هذه المدن الى شتى أنحاء العالم الاسلامى .

(١) انظر Vincenzio d'Alessandria فى C.Grey (Trans.) A Narrative of Italian Travels in Persia ص ٢٢٥

ومع أننا لا نكاد نجد الآن شيئا من منسوجات هذا العصر، فاننا نعرف عنها كثيرا، ولا سيما من رسومها فى صـور المخطوطات . وطبيعى أن التأثر بالأساليب الصينية ظاهر فيها تمـام الظهور . فالعلاقات الوثيقة بين إيران والشرق الأقصى لم تصب فى عصر بنى تيمـور إلا زيادة ونموا . وتبـودلت البعثات بين البلدين . وكان الايرانيون يجلبون من الصين شتى التحف والهدايا ولا سيما المنسوجات والخزف . وقد مرّ بنا خبر البعثة الايرانية التى سافرت الى الصين بين عامى ٨٢٣ و ٨٢٦ ﻫ (١٤٢٠ و ١٤٢٣م)، وكان من أعضائها المصوّر غياث الدين الذى وصف مشاهداته فى تقرير ضمنه بيانات وافرة عن العمارة والملابس [1] .

وزاد وجود زهرة اللوتس فى زخارف المنسوجات أثناء القرن التـاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ، كما زادت الدقة فى رسم الموضوعات الزخرفيـة عموما ، ولا سيمـا البط الذى استخدم كثيرا فى زخارف ذلك العصـــر .

وصفوة القول أن الأقمشة فى عصر بنى تيمور خطت خطوة عظيمة فى سبيل الوصول الى إتقان الرسوم الزخرفية والوصـول بها الى دقة ورشاقة وقرب من الطبيعة وما الى ذلك ، ممـا أبعدها عن الشدّة والجفـاء والروعة التى عرفناها فى المنسـوجات الساسانيـة والمنسـوجات المنسـوبة الى بجر الاســلام .

---

(١) انظر N. Quatremère : Matla-Assaadeïn ou- madjmaa albah-rein, Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi. XIX, I سنة ١٨٤٣ ص ٣٨٧ — ٤٢٦

فى العصر الصفوى

إذا صح ما ذكره الرحالة الذين زاروا إيران فى العصر الصفوى ، فقد كان هـذا العصر أعظم العصور الذهبية فى صناعة النسج الإيرانية إذ كان الملك والأمراء ورجال البلاط وعلية القوم كلهم يرفلون فى الملابس المصنوعة من الديباج وغيره من الأقمشـة الثمينة المحلاة بخيوط الذهب والفضة، و يركبون الخيل ذات السروج الغاليـة النفيسة ، و يستعملون فى قصورهم ورحلاتهم فرش وستائر وأدوات مصنوعة من أجمل ضروب النسـيج على الاطلاق . والحق أنهـم كانوا يسرفون فى استخدام الأقمشـة البديعة إسرافا لاحد له . وكانوا يصـنعون منهـا كميات وافرة جدا ، يحمل التجار بعضها الى أسواق الروسيا وأوربا ، حيث كانت تلق إقبالا عظيما .

وأتقن النساجون الايرانيون فى العصر الصفوى شتى ضروب النسج من ديباج وكتان وأطلس وقطيفة وكتان . كما توصـل الفنانون فى الصباغة الى إخراج أدق الألوان وأ كثرها تنـوعا ، وفى الثروة الزخرفيـة الى درجة لم يعرفوها من قبل ،فاتخذوا الزهور والفروع النباتية والمراوح النخيلية، ومناظر الحدائق الغناء، والطيور والغزلان ،ورسوم السحب الصينية . وطبعت الرسوم الزخرفيـة فى ذلك العصر بطابع رشـيق جذاب ، ينم عن الأناقة والنضوج الفـنى .

وظهر فى المنسوجات الايرانية منذ نهاية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ميل الى المسحة التصويرية ، ظل يزداد حتى أصبح من أبين صفات الأقمشة الايرانية فى العصر الصفوى ؛ وظهرت العلاقة الوثيقة بين

زخارف تلك الأقمشة و رسوم المخطوطات وصورها[١] ، فضلا عن دقة الرسوم وتقليد الطبيعة تقليدا صادقا ، بفضل التأثر بالصينيين فى هذا الميدان .

وعلى كل حال فان نسج الحرير بلغ عصره الذهبى فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) برعاية ملوك الأسرة الصفوية . وأنتجت المصانع الايرانية فى ذلك العصر أجمل أنواع الديباج والمخمل المنسوجة بخيوط حريرية مختلفة الألوان ومحلاة فى بعض الأحيان بخيوط فضية .

أما زخارفها فمن قصص الشاهنامه ، أو منظومات الشعراء الايرانيين المعروفين ، أو مناظر تمثل الأمراء والنبلاء فى الصيد ، فضلا عن مناظر الحفلات فى الحدائق والهواء الطلق . ومن الزهور التى استخدمت كثيرا فى زخرفة المنسوجات الايرانيـة فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) السوسن والزنبق والخزام والورد . أما الحيوانات والطيور فقد استخدم النساجون منها رسوم الوحوش الضارية والأرنب والغزال والببغاء ؛ كما استخدموا رسم شجر مخروطى الشكل . وكانت كل هذه الموضوعات المختلفة ورسوم المناظر الطبيعية ، مضافة الى رسم شتى المناظر من قصة خسرو وشيرين أو ليلى والمجنون ، كان كل ذلك يرتب فى صفوف أفقية ، ويكسب المنسوجات الصفوية بهجة ونضارة تزيدان فى قيمتها الفنية .

(١) فى مجموعة المسز مور Mrs. W. H. Moore قطعة من الحرير عليها رسم رجل يقود أسيرا بحبل فى رقبته ، ويشبه طراز الرسم ما نعرفه من صور المصور محمدى . وليس غريبا أن يشتغل هذا الفنان باعداد الرسوم للنسوجات ، فقد اشتغل أبوه ، سلطان محمد ، بهذا العمل فى بلاط الشاه طهماسب . أنظر A Survey of Persian Art ج ٦ اللوحة رقم ١٠١٢

وطبيعى أن ملابس القوم فى هذه الرسوم، ولا سيما لباس الرأس تساعد على معرفة التاريخ الذى ترجع اليه، وتجعلها شديدة الشبه بالصور المنسوبة الى المصور المشهور سلطان محمد .

وكانت أعظم مراكز النسج فى هذا العصر تبريز وهراة ويزد و إصفهان وقاشان ورشت ومشهد وقم وساوه وسلطانية واردستان وشروان . وامتازت منتجاتها بنعومة السطح وبدقة النسج و باتزان الألوان و جمالها .

أما رشت فقــد صنعت فيها أقدم قطعة نعرفها من الحرير الصفوى، عليها تاريخ صناعتها . وهى غطاء قبر فى الضريح بمــدينة مشهد، وعليها أنها من عمل مير نظام فى رشت سنة ٩٥٢ هـ (١٥٤٥ م)؛ وزخارفها من أشرطة فيها رسوم فروع نباتية ووريدات وكتابات .

بينما اشتهرت تبريز ويزد بنسج الأقمشة ذات الزخارف الآدمية التى كان يقوم برسمها أعلام المصورين فى العصر الصفوى ومن ينسج على منوالهم من الفنانين . وفى المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصــة قطع نسيج صفوية، بعضها شديد الشبه بأسلوب المصور سلطان محمــد وأبدع المعروف من هذا النوع قطعة فى متحف فكتوريا والبرت عليها رسم فارس فوق أرضية من زهور وأوراق شجر[1] . وتشبه بعض قطع أخرى أسلوب المصور ميرنقاش، الذى يظن أنه خلف سلطان محمد فى رئاسة مجمع الفنون الملكى ؛ ومنها جانبا خمار من الديباج محفوظ فى متحف الفنون الزخرفية بباريس وقوام زخرفتهما

(١) انظــر Brief Guide to the Persian Woven Fabrics (Victoria and Albert Museum) ص ١٦ ولوحه ٣ شكل ٢

رسم ساق بين فروع نباتية دقيقة[1] . وثمة قطع تذكرنا بأسلوب المصور محمدى وقد جئنا برسم إحداها فى لوحات هذا الكتاب (أنظر شكل ١٢٦) . وهى محفوظة فى متحف تاولوف Thaulow فى مدينة كيل Kiel ، وقوام زخرفتها رسم جندى ذى خوذة يقود أسيرا و يتحدث الى شخص جالس، بينما يقف أمام الأسير شخص آخر، و يقوم المنظر كله فوق أرضية من نبات وأشجار ذات جذوع رفيعة و يعلو كل منها رسم طاووس؛ أما تحتها فرسم بركة فيها سمكات .

وقـد لوحظ أن هـذه الرسوم الآدميه والنباتية الأنيقـة لاتوجد على منسوجات فاخرة من الحرير ذى الخيوط الفضية فحسب ؛ بل نرى رسوما من فصيلتها على أقمشة تقل فى جودة النوع والصناعة ؛ و يفسرون ذلك بأن مدينة تبريز أصبحت هدفا لغارات الترك منذ سـنة ٩٩٣ هـ (١٥٨٥ م)، فنقل الشاه مقر حكمه الى قزوين؛ ولكن هذه المدينة الأخيرة لم يقدّر لها أن تصبح مركزا فنيا زاهرا كما كانت تبريز من قبلها .

ولا ريب فى أن تعاون المصورين والنساجين فى يزد وقاشان أسفر عن صنع قطع تعد آية فى فن النسج والزخرفة . والظاهر أن مصانع النسج فى يزد كانت تحت رعاية الحكومة و إشرافها .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة نماذج طيبة من هذه المنسوجات ذات الصور الادمية .

وقـد وصلت الينا أسمـاء بعض النساجين الايرانيين فى القرن العـاشر الهجـرى (السادس عشر الميـلادى) وهم غياث وعبد الله وحسين ويحيي

---

(١) انظـــر R. Koechlin & G. Migeon : Islamische Kunstwerke لوحة ٧٢ ؛ وتراث الإسلام ج ٢ شكل ٣٥ .

ومعز الدين بن غياث وايان محمد، وذلك على بعض القطـع المنسوبة اليهـم والمحفوظة الآن فى المتاحف والمجموعات الأثرية بأوربا وأمريكا .

أما غياث الدين على فقد كان من أهل يزد[١] ، نشأ فى أسرة لهـا بالفن صلة وثيقة؛ فقد كان جده كمال الدين خطاطا مشهورا . وكان لغياث مال وافر ساعده على أن يصبح من بطانة الشاه عباس . ثم ذاع صيته فى صناعة المنسوجات المصوّرة؛ وكان الشاه يرسل من منتجاته الهدايا الى الملوك والأمراء. على أننا لا نعرف اليوم إلا ثمان قطع من صناعة هذا الفنان ، بينها تحفتان من الحرير وتحفتان من « القطيفة » . وثمة قطع أخرى ليس عليها اسمه؛ ولكن الأرجح أنها من صناعته[٢] . وعلى كل حال فان رسوم غياث يظهر فيها الأسلوب الفنى الذى ينسب الى رضا عباسى كما نرى فيها إتقـان بعض الموضوعات الزخرفيـة النباتية كالوريدات والأرابسك وزهرة اللوتس وأوراق العنب والمراوح النخيلية .

ولكن عبد الله لم تكن له مهارة غياث الدين أو شهرته . والقطع الأربع التى عليها اسمه لا تشهد بأنه كان فنانا من الطراز الأول؛ فضلا عن أنه لم يكن مبدعا، وانما سار على الأساليب الفنية التى اتبعها النساجون فى تبريز من قبله .

بينما لا نعرف عن حسين الا ما نراه على قطعة صغيرة من الحرير فى المتحف المترو پوليتان بمدينة نيويورك، موجود فيها : « عمل حسين سنة ١٠٠٨ »[٣] .

---

(١) انظـر Ph. Ackerman : A biography of Ghiyath the weaver فى العدد السابع (سنة ١٩٣٤) من مجلة المعهد الامريكى للفن والآثار الايرانيـة Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archeology.

(٢) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٠٩٤ — ٢١٠١

(٣) انظر Dimand : Mohammedan Decorative Arts ص ٢١٧ شكل ١٣١

وطبيعى أن أسلوب رضا عباسى فى تصوير الأشخاص، فى مواقف يبدو منها الكسل والتخاذل والتخنث ؛ كان له أثر كبير فى رسوم الأقمشة الثمينة فى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى)[1] .

ويجدر بنا ألا ننسى ما كانت عليه زخارف المنسوجات التى نحن بصددها من اختلاف وتنوّع فى حجم الزخارف وفى المظهر العام وفى الألوان المستخدمة . وقد كان الانشاء الزخرفى فيها بديعا ومحكما ، بحيث تتدرج رسومها المختلفة ، ويستطيع المشاهد أن يرى بدائع أقسامها المختلفة بحسب قرب التحفة أو بعدها عنه ؛ فانه يعجب بالزخارف الدقيقة، إذا كانت التحفة قريبة منه؛ ويعجب بالمناطق التى تضم هذه الزخارف، اذا بعد عن التحفة قليلا ؛ ويؤخذ بجمال المظهر العام ، اذا زاد بعده عن التحفة فغابت عنه التفاصيل . وخير مثال على هذا قطعة ديباج مشهورة كشفت سنة ١٩٢٩ ؛ وتمتاز بألوانها البديعة ورسمها الدقيق وسطحها المقسم الى عدد من المناطق ، بعضها مكوّنة من نجوم مثمنة وذات فصوص ، وبعضها مثمنة لا فصوص لها ، وفى النجمة المتوسطة أمير على عرش ، بينما تحتوى النجوم الأخرى على رسوم ملائكة تعزف على آلات موسيقية أو تحمل التحف والهدايا . أما المناطق الصغيرة ففيها رسوم حيوانات عديدة، حقيقية وخرافية؛ وثمة مناطق أصغر حجما وفيها رسوم زهاء تسعين نوعا من الطيور المختلفة المرسومة بأسلوب طبيعى دقيق وفى أوضاع متنوعة .

ولم تكن المنسوجات الايرانية فى العصر الصفوى ذات زخارف آدمية وحيوانية فحسب ؛ بل كان بعضها مزينا برسوم نباتية بحتة ، كما يظهر من

(١) انظر اللوحة رقم ١١٤ شكل ١٢٧

رســوم الملابس فى كثير من صــور المخطوطات التى ترجع الى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) .

على أن أبدع ما أنتجه النساجون الايرانيون هــو المخمل (القطيفــة) ذو الرســوم القوية والألوان البديعة الفنية . وقد اشتهرت بانتاجه مدينــة قاشان فى نهــاية القرن العاشر و بداية القرن الحادى عشر بعد الهجرة (نهاية السادس عشر و بداية السابع عشر الميلادى) ؛ وامتاز بابداع ألوانه و برسومه التى تشبه الى حد كبير رسوم الصور فى المخطوطات .

ولمـا تولى الشاه عباس الأكبر (٩٨٥ — ١٠٣٨ هـ ، أى ١٥٨٧ — ١٦٢٨ م) ، وكان كما نعرف من أكبر رعاة الفن والفنانين فى إيران ، شمل برعايته إنتاج الديباج والمخمل الثمين ؛ وأنشأ المصانع لنسجهما فى شتى البلاد ولا سيما فى إصفهان . وامتازت المنتجات المنسوجة فى عصر الشاه عبــاس باستخدام الألوان الهادئة ورسم الأشخاص رسما أقرب الى الطبيعة .

وزادت ثروة إيران فى عصر الشاه عبــاس ، وعظم الاقبال على المنسوجات الفاخرة ، فزادت المنتجات زيادة أثرت بعض الشيء على جودة النوع وجمال الرسم ، اللهــم الا فيما كان يصنع للبلاط و رجالات الدولة . وكان أهم أنواع الزخارف فى نهــاية القرن العاشر الهجرى (السادس العشر الميــلادى) و بداية القرن الحادى عشر رســوم أشخــاص ذوى قدود هيفاء وأوضاع فيهــا كثير من التكلف وفتيات أو فتيان يكاد المرء يحسبهن نساء ، وما الى ذلك من الصــور التى عرفناها فى أسلوب المصــوّر رضا عباسى . والواقع أن تأثير هــذا المصوّر وذيوع صور فتيانه وفتياته لم يكن فى الصــور

المستقلة والمخطوطات والمنسوجات فحسب ؛ بل كان فى صـور الجدران وفى لوحات القاشانى .

على أن أقمشة هـذا العصر لا تبلغ فى جودتها أقمشة العصور السابقة . فضلا عن أن الفنانين لم يأتوا بجديد فى زخارفها ؛ وانما نسجوا على منوال ما ورثوه عن آبائهـم وأجدادهم ؛ ولكنهم عادوا الى الولع برسـوم الزهور والنبات ، فاتخـذوها لزخرفة عدد كبـير من منسوجات القرنين الحادى عشر والثانى عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) وأصابوا فيها توفيقا كبيرا . وشجعهم فى هـذا السبيل تجـار البضائع الصينية الذين كانوا ينزلون مدينـة أردبيل ، والخزفيون الصينيون الذين كانوا ينزلون شتى المدن الايرانيـــة .

وقد وصلتنا أسمـاء بعض النساجين فى القـرن الحادى عشر الهجـرى (السابع عشر الميلادى) . وهم محمد خان وعلى واسماعيـل قاشانى ومعـين ، وكلهم من مدينة قاشان[١] ؛ ثم مغيث وآقا محمود وهم من أهل إصفهان[٢] ؛ كما نبغ فى هذه المدينة المصوّر شفيع عباسى الذى اشتهر باتقانه رسوم الزهور والطيور والذى كان مصوّر البلاط فى عصر الشاه عباس الثانى .

ومما أنتجته مصانع النسج الايرانية فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) أحزمة حريرية طويلة ، قوام زخارفها أشرطة أفقية وتنتهى فى طرفيها بمنطقة أوسع مساحة وفيها جامات وزخارف نباتية (أنظر شكل ١٣٢) . ويمتـاز هذا النوع من الأحزمة بأن

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢١٢١ - ٢١٢٥

(٢) المصدر نفسه ص ٢١٢٩ — ٢١٣١

النساجين فى جنوب شرق بولندة[١] أقبلوا على تقليده فى القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى)، بعد أن استورد بعض التجار الأرمن كميات كبيرة من الأحزمة الحريرية الايرانية، وأينعت تجارتهـا حتى اضطروا الى نسج مثلها فى بولندة نفسها، واستخدموا زخارفها المكونة من الأشرطة والرسوم الهندسية ورسوم الزهور. ولم تلبث منتجات الصناعة المحليـة أن طغت على الأحزمة الشرقية الواردة من إيران أو استانبول.

ومما اشتهرت بانتاجة مدينة يزد نوع من المخمل القرمزى الغامق، كان يتخذ فى البيوت محاريب أو سجاجيد للصلاة؛ وكان قوام زخارفه عدد قليـل من الزهور الكبيرة ذات السـيقان الطويلة، وذات اللون الأصفر الذهبي، ومعها بعض وريقات خضراء.

وفى متحف فكتوريا والبرت بلندن قطعة نسيج من صناعة يزد، قوام زخرفتها مراوح نخيلية وفروع نباتية مزهرة، وبينها رسم صلب السيد المسيح، وعلى جانبي الصليب العذراء والقديس يوحنا. ويقال إنها إحدى قطعتين أحضرهما سفير الشاه عباس الى دوج البندقية سنة ١٦٠٠ (انظر شكل ١٣٠)

أما إصفهان عاصمة الدولة فى عصر الشاه عباس فقـد كان فيهـا ألوف النساجين، لاينقطعون عن العمل لانتاج الكميات الهائلة من الخلع الثمينة، التى كانت لازمة للبلاط، أو للهدايا التى يقدمها الشاه؛ كما أفادت، باعتبارها عاصمة البـلاد، من وجود أعلام المصورين والرسامين الذين كانوا خير عون ومثال للفنانين فى صـناعة النسج. ولا ريب فى أن إصـفهان أنتجت شتى

(١) راجع مقالنا عن « أثر الفن الاسلامى فى بولندة » بالعدد ٤١ من مجلة « الثقافة » فى ١٠ أكتوبر سنة ١٩٣٩

أنواع المنسوجات النفيسة ، ولكن الظاهر أن النساجين فيها أتقنوا بنوع خاص صناعة الأقمشة ذات الزخارف النباتية الجميلة .

وكذلك مدينة قاشان لم يعد إنتاجها الفنى موجها الى الخزف فحسب ؛ بل أصبحت مركزا عظيما للنسج منذ القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ، ولكن المخمل الذى كان ينسج فى أنوالها إبان القرن الحادى عشر الهجرى بلغ كمية هائلة ، أثرت فى جودة الصناعة الى حد ما .

أما مدينة مشهد فقـد ظهر أنها أيضا من المراكز التى كانت تنسج فيها الأقمشة الفاخرة . وثمة قطعة عليها كتابة تفيد أنها صنعت فى تلك المدينة على يد فنان اسمه محمد بن عمر سنة ١٠٦٥هـ (١٦٥٤م)[١] ؛ كما ذكرت منسوجات مشهد فى سجلات الجمارك الروسية القديمة .

والواقع أن صناعة النسج ازدهرت فى عصر الأسرة الصفوية ازدهارا عجيبا ، واستطاع النساجون أن ينتجوا من الحرير ضروبا شتى تختلف فى نوعها وفى وزنها وفى سمكها ، وقد تدخل فى نسجها الخيوط الذهبية فتكسبها بريقا وأبهة عجيبين .

فى القرن الثانى عشر الهجرى

كان الانتاج عظيما فى بداية القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) ؛ ولكن الأزمة الاقتصادية طغت على البلاد بعد الفتح الأفغانى ؛ وقنع القوم بالرخيص من الأقمشة ، ولا سيما المنسوجات المطبوعة المعروفة باسم «قلم كار» ؛ وكانت تصنع بمدينة قاشان فى القرن الحادى عشر الهجرى ،

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢١٣٩ و ج ٦ لوحة ١٠٧٤

وازدهرت صناعتها بعـد ذلك فى الهند وفى مدينة إصفهان . وأصبحت ، فى القرن المـاضى ، من أهم صادرات الشرق الى أوربا ولا سيما من إصفهان وهمذان و يزد .

ومهما يكن من الأمر فقـد انحط نوع النسيج ؛ كما قلت جودة المواد والصبغات المستخدمة فيـه . والراجح أن أكبر مراكز النسج فى هذا العصر كانت فى يزد وقاشان وإصفهان وابيانه وشرق إيران .

وكانت يزد تنتج الحرير الأخضر ذا الزخارف المكونة من الزهور والأشجار . وأصاب النساجون فى قاشان بعض التوفيق فى صـناعة الأقمشة ذات الزخارف الآدمية . وظل زملاؤهم فى إصفهان يقبلون على رسوم الزهور فى منسوجاتهم .



ولا يفوتنا أن التطريز معروف فى إيران منذ العصور القديمة . وقد أشار الرحالة الايرانى ناصر خسرو الى شارع فى إصفهان اسمه شارع الطرازين ، نسبه الى التجار الذين كانوا يسكنونه . كما أن الرحالة البندقى ماركو پولو ذكر مهارة السيدات بمدينة كرمان فى تطريز المنسوجات الحريرية برسوم الطيور والحيوان والأشجار والزهور . وقد شهد بعض الرحالة الأوربيين بين القرنين التاسع والحادى عشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) ما يؤيد قول ناصر خسرو وماركو پولو عن إبداع المنسوجات الايرانية المطرزة . وفضلا عن ذلك فان بعض نمـاذج الأقمشة المطرزة لا تزال باقية حتى اليوم وأكثرها يرجع الى القرنين المـاضيين ؛ وأهم أنواعها سراويل النساء وكانت

تصنع من القطن وتطرز فيها بالحرير رسوم الزهور وما الى ذلك من الزخارف النباتية .

والواقع أن المصادر الأدبيـة والتاريخية تحدث عن الأقمشة الايرانيـة المطرزة منـذ العصر السلجوقى ؛ ولكننا لا نعرف منسوجات إيرانية مطرزة تطريزا زخرفيا صحيحا قبل عصر الدولة الصفوية . والمعروف أن الأعلام والخيام فى العصر التيمورى كان يعنى بتطريزها عناية خاصة . ومما يدل على ازدهار التطريز فى العصر الصفوى قطعة محفوظة فى متحف الفنون التطبيقية بمدينة بودابست ؛ وترجع الى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) . وفيها رسم وليمة فى الهواء الطلق ، جمعت زهاء أربعين شخصا يتوسطهم الأمير (انظر شكل ١٢٤) ؛ و يحيط بهذا الرسم إطار فيه رسوم ملائكة مجنحين .

التحف المعدنيــة

أتقن الفنانون الايرانيون صـناعة التحف المعـدنية قبل الاسـلام . وظلت لهم المكانة السامية فى هـذه الصناعة بعد أن أصبحت بلادهم جزءا من العالم الاسلامى . وقد كتب ابن الفقيه الهمذانى فى القرن الثالث الهجرى (التاسـع الميلادى) يصف مهارة الايرانيين فى إنتاج التحف المعدنيـة :

«ولفارس فضل فى اتخاذ الآلات الظريفة المحكمة من الحديد حتى لقد قال بعض الحكماء لما وقف على أشياء ظريفة عند بعض الملوك من آلات فارس : لقـد ألان الله عز وجل لهؤلاء القوم الحـديد وسخره لهم حتى عملوا منـه ما أرادوا فهـم أحذق الأمة بالأغلال والأقفال والمـرايا وتطبيع السـيوف والدروع والجواشن ... » [1] .

والواقع أن التحف المعدنيـة الساسانية عليها مسحة من القوة والعظمة قل أن توجد فى تحف معدنية أخرى . وخير دليـل على ذلك ما وصل الينا من الصوانى والأطباق الذهبية والفضية ذات الزخارف البارزة . وأكثر هذه التحف عثر عليها فى جنوبى الروسيا وشمالى إيران ، وهى محفوظة الآن فى متحف الأرميتاج بمدينة لينينغراد .

فى فجـر الاسلام

وطبيعى أن صانع التحف المعدنية فى الأسلام لم يقبل على عمل التماثيل ، على النحو الذى نعرفه فى الفنون الغربية ، حيث ورث الفنانون الأساليب

---

(١) أنظر كتاب البلدان لابن الفقيه ص ٢٥٤

الفنية الاغريقية والرومانية، وظل الجسم الانسانى عندهم أروع آيات التعبير الفنى وأعظمها على الاطلاق[١] .

ولدينا صنفان من التحف المعدنيـة يمكننا اعتبارها حلقة الاتصال بين الطراز الساسانى والطرز الاسلامية فى إيران؛ فان بعض التحف من هـذين الصنفين يرجع الى العصر الساسانى فى القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد، وبعضها يرجع الى بداية العصر الاسلامى أو الى القرنين السابع والثامن (الأول والثانى للهجرة) . هذان الصنفان هما مجموعة من الأباريق البرونزية ومجموعة من تحف معدنية على شكل حيوان أو طائر .

أما الأباريق فذات أشكال مختلفة، ولها فى أكثر الأحيان مقبض طويل وصنبور ممتد؛ وقد تزين برسوم حيوانية أو آدمية فى مناطق محدودة؛ ولكن الغالب فيها قبل الاسلام بساطة الزخرفة . على أن ما صنع منها فى العصر الاسلامى ظل محتفظا بالأساليب الفنية الساسانية الى حد كبير، ولم يدخل عليه إلا شىء يسير من الأناقة ودقة الشكل؛ كما أن الصنبور أصبح فى أغلب الأحيان على بدن الابريق، وليس فى فوهته؛ بل اننا نجد الصنبور فى بعض القطع على شكل طائر أو حيوان . وفضلا عن ذلك فان الزخارف فى الأباريق الاسلامية أدق وأصغر حجما وأظرف منظرا .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة إبريق بديع من البرونز كشف أثناء التنقيب عن الآثار بمدينة أبى صير فى مصر الوسطى، حيث قتل مروان ابن

(١) نلاحظ، فضلا عن ذلك، أن الفنان الإيرانى كان لايوفق كثيرا فى التحف المعدنية إلى إبراز الميزة الفنية الأساسية فى قومه وهى الإحساس الشديد بجمال الألوان والنجاح فى الجمع بينها جمعا يفيض بالبهجة والحياة، كما يتجلى فى الآثار الفنية التى خلقها المصورون والخزفيون والنساجون فى إيران .

محمد آخر خلفاء بنى أمية . وبدن هذا الابريق كروى ومزين بنقوش تمثل عقودا، فى باطنها دوائر، وتحت الدوائر رسوم حيوانات وطيور . ورقبة الابريق مستقيمة ومزينة بدوائر متماسة وبزخارف نباتية مخرّمة[١] . والصنبور على شكل ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم . وهذا الابريق بديع الشكل وجميل بزخارفه المحفورة والمخرمة، مما حمل علماء الآثار الاسلامية على اعتباره تحفة ملكية ، وعلى نسبته الى الخليفة مروان الثانى الذى لقى حتفه فى نفس المكان الذى عثر فيه المنقبون على هذا الابريق .

أما التحف المعدنية المصنوعة على شكل حيوان أو طائر فقد كانت ساسانية الروح، وإن نسب أكثرها الى بداية العصر الاسلامى[٢] . وهى مباخر أو آنية للماء على شكل بطة أو ديك أو غزال أو حصان أو أسد (انظر شكل ١٣٩) .

ولعل أبدعها بطتان من مجموعة بوبرنسكى فى متحف الأرميتاج بلينينغراد، أحداهما من العصر الساسانى والأخرى من فجر الاسلام . وتمتاز الأولى بأنها ملساء، بينما سطح الثانية مملوء بالخطوط والثنايا والأجزاء البارزة أو المنخفضة . وثمة تحفة أخرى من هذا الصنف كانت محفوظة فى مجموعة اندجودجيان Indjoudjian وهى على شكل ببغاء[٣]، زخارفها تشبه الرسوم التى عرفناها على خزف « جبرى » ، مما يحملنا على نسبة هذه التحفة الى القرن الرابع أو الخامس الهجرى (العاشر أو الحادى عشر الميلادى) .

---

(١) انظر اللوحتين ١٢٣ و ١٢٤، الأشكال ١٣٦ و ١٣٧ و ١٣٨

(٢) قارن A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٧١، حاشية ١

(٣) هذه التحفة فى مجموعة المسيو جان بوتزى Jean Pozzi، باريس .

وتذكرنا هـذه المباخر[1] أو الأوانى المجسمة بالأوانى النحاسـية والبرونزية التى صنعها الفاطميون على شكل الحيوان والطير، كما تذكرنا بالآنية التى نقلها الأوربيون عن الشرق فى العصور الوسـطى، وكانوا يصنعونها من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر ليستخدمها رجال الدين فى الطقوس الكنسية، وكانت تسمى «اكوامانيل»[2] .

وفضلا عن ذلك فقد استعملت أشكال الحيوانات المجسمة، بعد ذلك، فى ضرب من التحف الشماعد والأباريق ينسب الى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى)، وقد تكون بعض هذه القطع أقدم من ذلك، لما نراه فيها من قرب العهد بالروح الساسانية فى الشكل والزخرفة .

ومن التحف المعدنيـة التى تنسب الى إيران والعراق فى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) مرايا من البرونز، تشبه المرايا الصينية، وعليها زخارف بارزة تمثل فرعا نباتيا يحف به من الجانبين رسم أبى الهول، وحول هذه المجموعة شريط دائر من الكتابة الكوفية، أو عليها رسوم آدمية وحيوانية أخرى تبـدو فيها مهارة الفنان فى إعداد الزخرفة لشـغل المساحة الدائرية .

(١) الواقع أن الفنانين الايرانيين أصابوا توفيقا عظيما فى تنويع أشكال هذه المباخر فكان منها الكبير والصغير والاسطوانى والمكعب والمستدير والمكشوف وذو الغطاء المخرم وما إلى ذلك. انظر E. Kühnel : Islamische Räuchergerät فى مجلة متاحف برلين، أغسطس وسبتمبر سنة ١٩٢٠ ص ٢٤١ — ٢٤٩ (Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstammlungen XLI. Jahrgang. Heft 6). وراجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٨٦

(٢) انظر كتابنا «كنوز الفاطميين» ص ٢٣٣ — ٢٣٨

وكان جل هـذه المرايا من البرونز أو الصلب ؛ ولبعضها مقبض ، وللبعض الآخر حلقة تتصل بجزء بارز فى وسط السطح ذى الزخرفة (انظر شكل ١٤٤).

كما أن الفنانين الايرانيين فى ذلك العصر صنعوا مباخر مختلفة الشكل ، بعضها ذو زخارف مخرمة ، وفى بعضها أشكال حيوانات صغيرة[١] . وصنعوا كذلك المسارج والهواوين[٢] والسلطانيات ذات الأشكال الأنيقة .

والواقع أن جل ما نعرفه من التحف المعـدنية الايرانيـة بين القرنين الثـالث والسادس بعـد الهجرة (التاسع والثانى عشر بعـد الميلاد) عثر عليه فى خراسان وهمذان والرى وسمرقند ؛ وزخارفه من رسـوم الحيوان[٣] والفروع النباتية والكتابة الكوفية ؛ وكلها محفورة بدقة تناسب جمال الشكل ؛ على أن ما يعـلوها من الصـدأ فى الوقت الحـاضر يمنع ظهور التباين بين الزخارف والمساحات التى لا رسم فيها .

ولكن ثمة بعض تحف لا يزال لها جمالها الأول ؛ ومنها عدد من الصوانى فى كل منهـا موضوع زخرفى يتوسـط قاع الصينية وتحيط به موضوعات أخرى محفورة على هيئة دوائر ذوات مركز واحد (انظر شكل ١٤٣) .

(١) كانت تماثيل هذه الحيوانات الصغيرة توجد ، فضلا عن ذلك ، فوق مظلات الأمراء وعلى مقابض الأوانى أو المسارج . كما كانت هناك تماثيل آدمية صغيرة تزين بها جوانب العلبات المعدنية ، على نحو ما نرى فى علبـة محفوظة فى مجموعة ستورا Stora ومؤرخة من سنة ٥٩٣ هـ (١١٩٧ م) انظر An illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art (London 1931) ص ٢٠

(٢) كان بعض الهواوين جايل المنظر بديع الزخارف ولم يكن استعمال الهاون فى سحق البهار فى البيوت فقط ، بل كان رجال الطب يكثرون من استخدامه فى سحق الأدوية (انظر شكل ١٥٠)

(٣) من الرسوم التى ذاع استخدامها رسم فرس ذى جناحين لعله البراق الذى قيل إنه كان مطية النبى عليه السلام فى الاسراء والمعراج .

فى عصر السلاجقة

كان للتحف المعدنية فى عصر السلاجقة القوة والجلال اللذان امتازت بهما الصناعة الساسانية، واللذان كانا يناسبان طبيعة السلاجقة أنفسهم؛ كما كان لها فى بعض النواحى الأخرى دقة وظرف يناسبان اعتناقهم الدين الاسـلامى وغرامهم الجديد بالأدب والفن الايرانيين؛ فقد خلف لنا هـذا العصر بعض الأوانى البرونزية ذات المظهر القوى، والى جانبها تحف من الفضة والذهب، تلفت النظر بثروتها الزخرفية ورسومها الدقيقة المطعمة أو المفرغة فى سطح الاناء. وفى المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة — ولاسيما بمجموعة المستر رالف هرارى — تحف كثيرة من هذا النوع؛ وتشمل عددا كبيرا من الكئوس واللعب الصغيرة والمباخر والأباريق والملاعق والأجزاء المعدنية من عدة الفرس. وعليها زخارف دقيقة من رسوم الحيوانات والطيور التى ألفناها فى فنون إيران، فضلا عن الكتابات الكوفية الأنيقـة وبعض الرسوم الآدمية.

واستخدم الفنانون شتى الأساليب الصناعية فى عمل هذه الزخارف فكان بعضها محفورا، وبعضها مفرغا، وبعضها وثيق الصلة بأسلوب «النيلّو»؛ وهو أن يحفر الرسم على اللوحة من الفضـة، أو الفضـة الممزوجة بالذهب، ثم يصب فى خطوطه المحزوزة مركب مرتفع الحرارة من النحاس والرصاص والبودق والكبريت وملح النشادر، وبعد برود هـذا المركب وتلميع اللوحة يصير فيها تطعيم أو «تكفيت» أسود على أرضية فاتحة، ويزداد بذلك الرسم دقة ووضوحا. وفضلا عن ذلك كله فقد كان فى بعض تلك القطع زخارف بارزة وأخرى مذهبة أو بالمينا.



ولكن أسـلوبا جديدا فى زخرفة التحف المعدنية نشـأ على يد الصناع المسلمين فى بلاد الجزيرة وفى إيران، ثم بلغ غاية الدقة والاتقان فى منتصف القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) . وهو تطبيق البرونز والنحاس أو تنزيلهـما (تكفيتهما) بالفضـة والذهب . والمعروف أن التطبيق أو الترصيع أو التركيب أو «التكفيت» طريقة فى الزخرفة، قوامها حفر رسوم على سطح معدن أو خشب ثم ملء الشقوق التى تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة .

واذا تذكرنا أن الصناع كانوا ينتقلون من بلد الى آخر، وأن إيران و بلاد الجزيرة كانتا فى معظم الأحيان فى يد أسرة مالكة واحدة ، أدركنا صعوبة تمييز التحف المعدنيـة المطبقة بالفضـة والذهب فى إيران من التحف التى صنعت فى الموصل ، اللهـم الا اذا دلت كتابة تاريخية فى التحفة على محل صناعتها ، وهذا نادر . أما الزخارف المطبقة أو المكفتة فى هـذه التحف فقوامها أشرطة من رسوم دقيقة فيها حيوانات وفيها كتابات باللغة العربية وفيها صور آدمية لأشخاص قصيرى القامة ذوى عمائم وملابس عربية وأحزمة فى وسطهم . وقـد يكون فى الأشرطة جامات بها مناظر صيد أو طرب أو فروسية .

ولا يزال أبدع مثال لهذه الصناعة إناء من مجموعة بو برنسكى Bobrinsky فى متحف الارميتاج، عليه كتابة عربية تثبت أنه صنع سـنة **٥٥٩ هجرية** (١١٦٣ م) فى مدينـة هراة على يد صـانع اسمه محمد بن عبـد الواحد ،

وطبّقه صانع آخر اسمه حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة[١]، وذلك لأحد كبار التجار الايرانيين المنسوبين الى مدينة زنجان . و زخارف هذه التحفة الثمينة مطبقة بالفضة والنحاس الأحمر، وتتكون من أشرطة أفقية فيها مناظر موسيق و رقص وطرب وشراب وصـيد و بينها كتابات عربيــة ، كوفية ونسخية، وتنتهى بعض قوائم الحروف فيها برؤوس آدمية وحيوانية[٢] (انظـر شكل ١٤٠) .

وثمة بعض قطع أخرى عليها كتابات و إمضاءات[٣] وتدل كلها على ازدهار صناعة التحف المعدنية فى شرق إيران، ولا سيما فى هراة؛ كما اشتهرت بهذه الصناعة مدن أخرى مثل إصفهان وهمذان وشيراز .

ومن المرجح أن طراز مدينة الموصل فى صناعة التحف المعدنية قد نقل بعض أساليب هذه الصناعة عن إيران . بل الواقع أن الفرق بين الطراز الايرانى والطراز الموصلى لايزال غير واضح كل الوضوح؛ وقد مر بنا أن التمييز بينهما أمر غير يسير؛ ولكن المعـروف أن بعض الصـناع الذين جاءت إمضاءاتهم على تحف من صناعة الموصل لهم أسماء ذات مسحة إيرانية، ممـا يحملنا على أن نتسـاءل هل هاجر هؤلاء الصناع من إيران الى بلاد الجزيرة، وأتيح لهم أن ينتجوا فيهـا أبدع التحف المعدنية فى الفن الاسلامى . ومن

(١) ليست هـذه التحفة هى الوحيدة التى يظهر من الامضاءين الموجودين عليها أن الرسام الذى رقم زخرفتها والفنان الذى عمـل فى تطبيق هـذه الزخرفة كانا شخصين مختلفين . أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٨٩ حاشية ٤

(٢) كتب الأستاذ فيسلوفوسكى Veselovsky رسالة طويلة عن هـذا الاناء؛ ولكنها باللغة الروسية، وقد ظهرت فى سنت بطرسبرج سنة ١٩١٠

(٣) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٩٠ — ٢٤٩١

المحتمل أن الفنانين الايرانيين فروا من وجه المغول فى بداية القرن السـابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، ونزحوا الى الغرب فى العـراق ، كما فر الفنانون من العراق فى منتصف القرن السابع ولجأوا الى مصر وسورية .

والمعروف أن الصـور فى المخطوطات قد تكون عنصرا نافعا فى معرفة الاقليم الذى تنسب اليه بعض التحف المعدنية والعصر الذى صنعت فيه ؛ ولكننا لا نستطيع أن ننتفع بها فى هذا الصدد إلا فيما يلى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) الذى ترجع اليه أقدم المخطوطات المصورة المعروفة .

والحق أننا نعرف بوساطة الصور فى المخطوطات أشكال بعض التحف المعدنيـة التى لم تصـل الينا نمـاذج منها . ومن ذلك مبخرة كانت معروفة فى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة[1] (الخامس عشر والسادس عشر بعـد الميـلاد) .

كما أن التحف الخزفية التى وصلتنا قد تساعدنا أحيانا فى معرفة أشكال التحف المعدنية؛ لأن العلاقة كانت وثيقة بينهما؛ ولا غرو فقد كان بعض التحف من الخزف يمكن استخدامه فى نفس الغرض الذى استخدمت فيـه التحف المعدنية ؛ ولكننا نعلم أن طبيعة المـادة التى تصنع منها التحفة كان لهـا أثر كبير فى تشكيلها .

وطبيعى أن ازدهار صناعة تطبيق التحف المعدنية لم يقض على أسلوب الزخرفة بالرسوم البسيطة المحفورة؛ فقد ظل هـذا الأسلوب الصناعى الأخير

---

(١) انظر المصدر السابق ج ٣ شكل ٨٠٦ أ ؛ و Martin : Miniature Painting لوحات ٤٥ و ٧٢ و ٩٧

يتطور فى سبيل الاتقان، كما يظهر من مجموعة كبيرة من الأوانى والأباريق التى ترجع الى النصف الثانى من القرن السادس والى القرن السابع بعد الهجرة (النصف الثانى من القرن الثانى عشر والى القرن الثالث عشر بعد الميلاد) والتى لا تطبيق فيها ؛ وانما زينت برسوم حيوانات متقنة وفروع نباتية دقيقة ووريدات جميلة متزنة، فضلا عن الكتابات الكوفية، على نحو مانرى فى بعض أوانى المياه ذات الزخارف المحفورة والبارزة بعض البروز (انظر شكل ١٤٨) .



وقد عثر حديثا على شماعد من البرونز فى مدينة الرى تشبه شماعد العصر الفاطمى بعض الشبه ، بقاعدتها ذات ثلاثة الأرجل ورقبتها الأسطوانية[1] ؛ ولكنها تمتاز عنها بأنها غنية بزخارفها المخرمة والمحفورة، وبأنها أطول وأخف وزنا (أنظر شكل ١٥١ و ١٥٢) .

فى عصر المغول وعصر بنى تيمور

على أن سقوط الخلافة العباسية سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) كان سببا فى انتقال صناعة التحف المعدنية الى سورية ومصر؛ ولكن الركود الذى أصابها فى إيران كان مؤقتا ؛ فلم يلبث أن عاد الى هذه الصناعة ازدهارها على يد التيموريين فى القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد)؛ وامتازت بالأناقة والتهذيب فى أشكال الأوانى، كما تطورت الزخارف وأصبحت الصور الآدمية أدق رسما وظهرت فى ملابس

(١) انظر كتابنا «كنوز الفاطميين» ص ٢٣٩ — ٢٤١

الأشخاص الأساليب الايرانيـة، كما أصبحت الزخارف الكتابية إيرانية بعـد أن كانت فى العصور السابقة عربية كوفية .

وقد ازدهرت فى شمال غربى إيران أو فى أرمينية مدرسة فى إنتاج التحف المعدنيـة المزينة بالزخارف المحفورة والمطبقة بالنحاس والفضـة . وتنسب آثار هـذه المدرسة الى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثانى عشر والثالث عشر بعد الميلاد) ؛ وأهمها آنيـة ذات أضلاع وشماعد عليها تماثيل بارزة، معظمها يمثل الأسد أو الصقر . ومن أبدع هـذه التحف شمعدان فى مجموعة المستر رالف هرارى (أنظر شكل ١٤٥) .

وقد استخدمت الزخارف البارزة فى بعض التحف الفنية الاسلاميـة، كما نرى على إبريق محفوظ فى متحف الهرميتاج ، ويرجع الى القرن الثالث أو الرابع الهجرى (التاسع أو العاشر الميلادى) . ولهذا الإبريق ثلاث أرجل تشبه الطيور فى شكلها، أما هيئته العامة فتذكر بمشكاوات المساجد[١] .

وقد عثر على كنز من التحف المعدنية فى مدينـة همذان سنة ١٩٠٨ ، محفوظ الآن فى متحف قصر جلستان بعاصمة الامبراطورية الإيرانية .

وثمة صلة وثيقة بين هذه التحف وبين منتجات المدرسة الفنية فى مدينة الموصل ؛ وقد يكون السر فى ذلك رحيـل بعض الفنانين من الموصل الى إيران، ويحتمل أن الصناع الايرانيين عنوا بتقليد الآثار الفنية الموصلية تقليدا دقيقا ، كما يظهر لنا فى صينية من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالذهب والفضة من القرن السابع الهجرى[٢] (الثالث عشر الميلادى) .

---

(١) انظر V. Smirnov : Argenterie orientale اللوحة ٧٢

(٢) أنظر اللوحة ١٤٢ شكل ١٥٧

ومن أبدع التحف المعدنية الإسلامية التى يمكن نسبتها الى عصر المغول الإناء الكبير الذى يعرف باسم « معمدانة سان لوى » Baptistère de Saint Louis ؛ لما يقال من أن أولياء العهد فى فرنسا كانوا يعمّدون فيه منذ لويس التاسع (١٢١٥ — ١٢٧٠ م) . وهذه التحفة النفيسة محفوظة الآن فى متحف اللوفر . وقوام زخرفتها رسوم مطبقة بالفضة ، بينها صور آدمية مغولية السحنة وشريطان بهما صور حيوانات متتابعة[1] . وعليها أمضاء صانعها : « محمد بن الزين » . وأكبر الظن أنها ترجع الى نهاية القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى) .

والواقع أن صناعة التحف المعدنية فى إيران بلغت عصرها الذهبى فى نهاية القرن السابع وفى القرن الثامن بعد الهجرة (نهاية الثالث عشر وفى القرن الرابع عشر بعد الميلاد) . وحسبنا للدلالة على ذلك الأباريق الجميلة التى كانت تصنع فى شمال غربى إيران ، وتمتاز ببدنها المضلع الذى تغطيه الأشرطة والجامات أو المناطق ذات الرسوم الآدمية والحيوانية والكتابية على أرضية من السيقان والفروع النباتية المطبقة بالفضة والذهب . وصفوة القول أن التحف التى وصلتنا من هذا العصر تلفت النظر بما فى زخارفها من أناقة واتزان ؛ فضلا عن أننا نجد أنها لا تختلف عما سبقها من التحف الإيرانية الإسلامية فى خلوها من اسم الصانع او البلد أو صاحب التحفة ، على عكس التحف المصنوعة بعد نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) .

ومن أنفس التحف المعدنية المطبقة فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) شمعدان فى مجموعة المستر رالف هرارى (أنظر شكل ١٥٥) .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٣٢٩

وهو مطبق بالذهب والفضة، وله هيئة الشماعد التى امتاز بها العالم الاسلامى منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) : قاعدة أسطوانية، فوقها رقبة صغيرة أسطوانيـة أيضا . و زخارف هـذا الشمعدان دوائر وجامات ذات أربعة فصوص، ورسومها إما هندسية أو زهور محوّرة عن الطبيعة . وعليه كتابة تدل على أنه صنع سنة ٧٦١ ﻫ (١٣٦٠ م) على يد صانع شيرازى اسمه محمد بن رفيع الدين .

ومنهـا كذلك طست من النحاس نجمى الشـكل وذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب من القرن السابع أو الثامن الهجرى (الثالث عشر أو الرابع عشر الميلادى) . وهذه التحفة محفوظة فى المتحف المترو پوليتان بنيو يورك (انظر شكل ١٥٦) . وقوام الزخرفة فيهـا وريدة فى وسطها، تمتـد منها خطوط الى الحافة، فتكون مناطق مملوءة بالرسوم الآدمية والفروع النباتية والزهور .

والملاحظ أن الفروق تزداد ظهورا بين التحف المعدنية فى إيران والعراق ومصر، منذ القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) .

ومما يلفت النظر فى التحف الايرانية أنها خلت من الأشعرة (الرنوك) التى كانت تزين معظم التحف التى صنعت للماليك فى مصر . والواقـع أن هذه الرنوك ميزة من ميزات الطراز المملوكى فى وادى النيل[1] .

وقد تطوّرت صـناعة تطبيق التحف المعدنيـة فى نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر بعـد الهجرة (الخامس عشر وبداية السادس عشر بعد الميلاد)؛ فأصبحت الزخارف المفضلة هى الخطوط والرسوم الهندسية المتصلة

(١) راجع L. A. Mayer : Saracenic Heraldry

على أرضية من فروع نباتيـة دقيقة ، والواقع أن معظم التحف المعدنية التى وصلتنا من نهاية العصر التيمورى تبدو عليها مسحة من الاضمحلال ؛ ولكن أكبر الظن أن هذا راجع الى فقد النماذج الطيبة من هـذه التحف[١] ؛ فقد كانت سائر الفنون زاهرة فى هـذا العصر ؛ وكان صناع الأسلحة ينتجون منها أحسن الأنواع ، فغير محتمل أن يكون صناع التحف المعدنية وحدهم هم الذين طرأ على أساليبهم الفنية الضعف والاضمحلال .

وقد انتقل الأسلوب الايرانى فى صناعة التطبيق الى مدينة البندقية على يد صناع من الايرانيين هاجروا اليها ؛ ومنهم محمود الكردى الذى اشتغل بها فى بداية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ؛ كما انتقل كذلك الى الهند بفضل الجوار وانتقال الصناع والفنانين[٢] .

فى العصر الصفوى

والمعروف أن صـناعة التحف المعدنيـة ظلت زاهرة فى عصر الدولة الصفوية (٩٠٧ — ١١٤٨ هـ ، أى ١٥٠٢ — ١٧٣٦ م .)؛ ولكن الآثار الباقية من ذلك العصر قليلة ويمكننا بوساطتها أن نلاحظ التطور الذى طرأ على الزخارف وجعلها تمثـل الروح التى نعـرفها فى سائر ميادين الطرز الايرانية فى العصر الصفوى ؛ فقد غلبت على التحف المعدنيـة فى هذا العصر رسوم الفروع النباتية والصور الآدمية والحيوانية التى تذكر بما يزين السجاجيد

(١) لا يفوتنا أيضا أن كثيرا من التحف كانت تصهر ويعاد تشكيلها ، عند ما يصبح شكلها الأول غير مألوف .

(٢) يمكننا أن نعتبر الطراز الايرانى البندقى والطراز الايرانى الهنـدى ذيلين لصناعة التحف المعدنية فى إيران ، لتأثرهما بالأساليب الايرانيـة تأثرا شديدا ، ولكننا نؤثر ألا نعرض لهما هنا ؛ لأن ميدانهما كان بعيدا عن إيران بعد أن ثبتت حدودها الجغرافية على يد الأسرة الصفوية .

وصور المخطوطات . وقلّ استخدام الأشرطة الزخرفيــة وصار سطح التحفة مغطى برسوم متصلة كأنها الوشى أو التطريز؛ وفيهـا بحور أو مناطق ذات زخارف صغيرة الحجم أو كتابة قد يكون فيها اسم الصانع .

والواقع أن التحف المعدنيــة فى العصر الصفوى امتازت بأناقة شكلها وبأن أكثر ما نراه عليها من الكتابة يكون باللغة الفارسية من شعر أو نصوص تاريخية ، كما أننا نجـد أسماء الأئمة الاثنى عشر على عدد كبير منها . وفضلا عن ذلك فان النحاس الأصفر المستعمل فيها أكثر لمعانا وميـلا الى اللون الذهبى ، أما النحاس الأحمر فانه يبيض بالقصدير تقليدا للون الفضة .

وقد ظهرت أبهة العصر الصفوى فى كثير من الأوانى التى كانت ترصع بالذهب والأحجار النفيسة والتى لايزال بعضها محفوظ فى متحف طوبقابوسراى باستانبول ، ولعلّه ممـا غنمه السلطان سليم فى حروبه مع الشاه اسماعيـل الصفوى ، مما يجعل تاريخ صناعته قبل سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م) .

وكانت الأبواب والصناديق تزين بصـفائح من الصلب ذات زخارف تمثل أناقة الفن ودقة الزخارف فى ذلك العصر[1] (انظر شكل ١٦٢) . والواقع أن جمال الفروع النباتية والأرابسك ظل محفوظا فى التحف المعدنية الايرانية الى العصور الأخيرة .



وقد كان الفنانون الايرانيون يصنعون التحف من الذهب والفضـة ، فيتخذون منهما الأوانى والحلى ؛ ولكن ما وصلنا فى هذا الميدان قليل جدا ، لأن التحف الذهبية والفضية كانت تصهر و يعاد تشكيلها .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٥١٤ — ٢٥١٥

على أن القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين به قرطان ذهبيان فيهما زخارف محفورة ومخرمة تمثل أرنبين متواجهين وغريفونين متقابلين [١] .
كما أن متحف بناكى فى أثينا ومعهد الفنون فى مدينة ديترويت Detroit وبعض المجموعات الفنية الخاصة ، بها بعض قطع الحلى الايرانية من خواتم وأسورة وأقراط وما الى ذلك ، مما ينسب فى معظم الأحيان الى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثانى عشر والثالث عشر بعد الميلاد) .

ولكن من أبدع التحف المصنوعة من الفضة فى إيران صينية صنعت بأمر ملكة لتقديمها الى السلطان الب ارسـلان السلجوقى ، ومحفوظة الآن فى متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن Boston ؛ ومؤرخة من سنة ٤٥٩ هـ (١٠٦٦ م) وعليها اسم صانعها : حسن القاشانى ، وفى وسطها وعلى حافتها كتابة بالخط الكوفى الكبير [٢] ، أما زخارفها فمن رسوم الحيوان والفروع النباتية (انظر شكل ١٤١)

كما أن مجموعة المســتر رالف هرارى بها عدد من التحف الفضية التى كشفت حديثا وتنسب الى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى). وفيها مباخر وعلبات صغيرة وقنينات لمـاء الورد وما الى ذلك ، مما يمتاز بزخارفه

(١) راجع F. Sarre : Die Erwerbung einer in Südrussland gebildeten Sammlung aus islamischer Zeit. فى السـنة ٢٩ (١٩٠٧ — ١٩٠٨) من Amtliche Berichte aus den koniglichen Kunstsammlungen ص ٦٨ — ٧١

(٢) راجع Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe ج ٧ رقم ٢٦٦١ ص ١٦٤

الدقيقة المكوّنة من رسوم حيوانات متتابعة أو متواجهة ومن فروع نباتيـة جميلة جدا وعبارات بالخط الكوفى[١] (انظر شكل ١٤٢) .

أما العصر الصفوى فقـد امتاز بعـدد وافر جدا من الأوانى الفضـية والذهبية التى أعجب بها الرحالة فى قصور الشاه و رجال البلاط ؛ على أن قيمة مثل هذه التحف مادية أكثر منها فنية .

الأســلحة

كانت إيران منذ العصور القديمة من أعظم المراكز الفنية شأنا فى صناعة الأسلحة بالشرقين الأدنى والأوسط . وطبيعى أنها تأثرت فى هـذا الميدان — كما تأثرت فى كثير من الميـادين الفنية الأخرى — بالأساليب الصناعية عنـد الأمم المجاورة ؛ وأتيح لها أيضا أن تؤثر فى تلك الأساليب . ومن ثم كانت العلاقة الوثيقة بين الأسلحة الإيرانية وما استعمله القوم من أسـلحة فى القوقاز وآسيا الوسطى والهند و بلاد العرب وتركيا ومصر والروسيا .

ولكن ما وصل الينـا من الأسلحة الإيرانية الأثرية نادر جدا؛ ولسـنا نكاد نعرف أى قطعة من العصر الاسلامى قبل نهـاية القرن التاسع الهجرى (الخـامس عشر الميلادى) . على أن بعض الصـور التى كشفت فى حفائر مدينة طرفان بآسيا الوسطى تحتوى على رسوم أسلحة تدلنا على بعض ما كان مستعملا فى بداية العصر الاسلامى[٢] . وفضلا عن ذلك فاننا نعثر فى صور بعض

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٥٠١ — ٢٥٠٣

(٢) انظـر A. von Le Coq : Bilderatlas zur Kunst und Kultur-geshichte Mittelasiens ص ١٢

المخطوطات الإيرانية فى القرنين السابع والثامن بعـد الهجرة (الثـالث عشر والرابع عشر بعـد الميلاد) على رسوم أسلحة لم تصل الينا أى نماذج منهـا[١] . أما المدّة المحصورة بين نهاية القرن الأوّل الهجرى و بداية القرن السابع فاننا لانكاد نعرف عن الأسلحة فيها شيئا يستحق الذكر، اللهم إلا أن شمال شرق إيران كان مشهورا بالأسـلحة النفيسة وأن المصـادر الصينية تذكر أن أمير سمرقند سـنة ٩٥ هـ (٧١٣ م) أرسل كمية من السلاح بين الجزية التى كان يدفعهـا[٢] .

ولعل أقدم مانعرفه من الأسلحة الايرانية درع حديدى محفوظ بالمتحف الحربى Zeughaus فى برلين، ودرع فرس بالمتحف الحـربى فى باريس[٣]، وهما من القرن التـاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ثم جزء من درع فرس محفوظ بمتحف علم الشعوب فى ميونخ، ويرجع الى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) . وثمة قطع أخرى من القرن العاشر محفوظة الآن بمتاحف الأسلحة الشهيرة ولا سيما فى برلين وتورينو .

(١) لعـل أكبر المجموعات من الأسلحة الايرانية فى العصر الصفوى ما غنمه السلطان سليم الأوّل فى حروبه مع الايرانيين حين استولى على تبريز سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤) ؛ وقد نقله الى استانبول ولا يزال محفوظا مع سائر الأسلحة التى غنمها فى سائر فتوحه والتى نراها اليوم فى المتحف الحربى التركى وفى متحف طوبقابوسراى .

(٢) انظـر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٥٥٨ ؛ و L. Beck: Geschichte des Eisens ج ١ ص ٢٦١

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحـة ١٤٠٥ ولوحة ١٤٠٦ أ ولوحة ١٤٠٧ أ

وقد كانت الأسلحة فى العصر الصفوى تطبق (تكفّت) بالفضة والذهب وتزين بالرسوم الجميلة، وفى بعض الأحيان بالأحجار الكريمة أو النادرة . ومن أمثلة ذلك درع مغولى فى متحف طوبقابو سراى باستانبول، مكوّن من ترسين مستديرين أحدهما للصدر والآخر للظهر فضلا عن قطع أخرى للرقبة والبطن . والترسان من الصلب وعليهما آيات قرآنية مطعمة بالذهب [1] .

وظهر فى ذلك القـرن نوع جديد من الدروع اسمـه « جهار آينـه » أى المرايا الأربع [2] . ويكون من أربع صفائح كبيرة من الحديد متصلة بوساطة "مفصلات" واحدى هـذه الصفائح لحماية الصدر والأخرى للظهر بينما الاثنتين الباقيتين للجنبين وفيهما ثقبان كبيران يخرج منهما الذراعان [3] . وكثيرا ما كان هـذا الدرع يبطن بالحرير ويلبس فوق الزرد . وكانت الصفائح غنية بالمناطق المزينة بالرسوم الجميلة من محفورة ومطبقة بالذهب، فضلا عن بعض الايات القرآنية التى تتصل بالحرب والنصر . وقد ذاع استعمال هذه الدروع فى الهند حتى منتصف القرن الماضى .

أما الخوذات الإيرانية فان أقدم المعروف منها خوذة كشفت على مقربة من بودابست ، ولا تزال حتى اليوم محفوظة فى المتحف الأهلى المجـرى ؛ وعليها زخارف جميلة محفورة فى ثلاث مناطق، وقوامها فروع نباتية وكتابات كوفية مزهرة ورسـوم أزواج متقابلة من طائر العنقاء الخرافى [4] . ويشـبه

(١) المصدر السابق، لوحة ١٤٠٦ جـ .

(٢) انظر F. Steingass : Persian-English Dictionary ص ٤٠٢

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٠٨

(٤) المصدر السابق ج ٦ لوحة ١٤١١ أ وج ٣ ص ٢٥٦٤ — ٢٥٦٥ وشكل ٨٥٣

طراز هـذه الزخرفة ما نراه على مجموعة من المنسوجات الإيرانية أو السورية التى ترجع الى القرن الثامن الهجرى[1] (الرابع عشر الميلادى) . وثمة خوذات أخرى ، أعظمها شأنا فى المتاحف الحربية باستانبول وموسكو و برلين وفى المتحف الأهلى بكوبنهاجن ؛ و يرجع معظمها الى القرن التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) .

وفى متحف بورت دى هال Porte de Hal بمدينـة بروكسل خوذة نصف كروية ، وعلى حافتها السفلى مناظر صيد مطبقة بالذهب وكتابة تدل على أنها من عمل صانع اسمه حاجى سنة ١١١٢ هـ (١٧٠٠ م) . وقد احتفظ الإيرانيون بهذا النوع من الخوذات (أنظر شكل ١٦٦) حتى القرن المـاضى .

وفى القسم الإسـلامى من متاحف برلين درقة من الحـديد ترجع الى النصف الثـانى من القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى)، وقوام زخارفها المحفورة رسـوم و ريقات شجـر وأخرى حلزونية الشكل[2] . كما أن فى متحف تاريخ الفن بمدينـة فينا درقة أخرى من الحـديد ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضـة والذهب ؛ وتنسب الى القرن العاشر الهجـرى (السادس عشر الميلادى) كما يظهر من طراز الرسـوم الهندسية و رسـوم الأرابسك الدقيقة التى تغطيها (انظر شكل ١٦١) .

وقد كانت التروس تصنع فى بعض الأحيان من أغصان شجر الصفصاف أو التين الملفوف بخيوط الصوف أو الحرير أو الذهب[3] . ومن أبدع النماذج

---

(١) أنظـــر O. von Falke : Kunstgeschichte der Seidenweberei شكل ٨٥٣

(٢) A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤١٩ أ

(٣) انظر المصدر السابق ج ٣ ص ٢٥٦٧ — ٢٥٦٨ ؛ وقارن An illustrated souvenir of the exhibition of Persian Art (London 1931).

المعروفة من هذا الطراز ترس فى متحف الأسلحة الملكى بمدينة استوكهلم، ويمتاز هذا الترس بما عليه من رسوم حيوانية ونباتية جميلة[١].

على أن أبدع التروس الايرانيـة المعروفة ترس محفوظ فى متحف قصر اروزهاينايا Oruzheinaya بمدينة موسكو . و ينسب هذا الترس الى بداية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)، وعليه إمضاء صانعه : محمد . أمّا زخارفه فتغلب عليها رسوم الحيوانات المختلفة من أسد ونمر ودب وغزال وقرد وكلب وثعلب وغير ذلك . وحافة هذا الترس مذهبه ومرصعة بالجواهر[٢].

وقد كانت سيوف الايرانيين قبل الاسلام قصيرة ومستقيمة ؛ ولم يطرأ عليها بعـده تغيير يستحق الذكر . وقد كانت إيران فى العصور الوسطى من أهم أقطار العالم الاسـلامى فى صناعة نصال السيوف من الصلب والحديد، كما شهد بذلك الجغرافيون والرحالة . على أن ما يعنينا من الناحية الفنية بنوع خاص هو أن هذه النصال كانت تطبق بالذهب والفضة ولا سيما فى بعض الأقاليم الشرقية من إيران . ومن أبدع السيوف الايرانيـة المعروفة سيف فى المتحف التاريخى بمدينة درسدن مرصع بالجواهر و يرجع الى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) .

وقد ذاع اسم الفنان أسد الله الأصفهانى فى القرن الحادى عشر الهجرى، ووصلتنا بعض النصال المنسوبة اليـه، ومنها ما صنع للشاه عباس نفسـه . أمّا سيوف القرن الثـانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) فقد تطرق

(١) A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٢١

(٢) المصدر السابق ج ٦ لوحة ١٤١٧

الى صناعتها الانحـلال ، وأقبل القـوم على تزيينها بالجواهر تزيينا بلغ حد الإسراف فى بعض الأحيان .

ولعل أقدم الخناجر الايرانية المعروفة خنجر عثر عليه فى مدينة اوستر روده Osterrode من أعمال بروسيا الشرقية، ويظن أنه وصل اليها على يد التتار الذين غزوا تلك الأصقاع سنة ٨١٣ ﻫ (١٤١٠ م) . ومقبض هذا الخنجر حديدى وعليه آثار تذهيب وفيه زخارف من فروع نباتية ، يدل أسلوبها على أنه من صناعة القرن الثامن الهجرى[١] (الرابع عشر الميلادى) . وقد استعمل الايرانيون منـذ القرن التاسع الهجرى خناجر ذات نصال مقوسـة قليلا ؛ كما ذاعت بينهم فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) السيوف والخناجر ذات النصال المقوسة تقويسا ظاهرا (انظر شكل ١٥٩) .

وفى متحف الهرميتاج بعض خناجر إيرانيـة من القرن الحـادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) تشهد بالثروة الزخرفية العظيمة التى امتازت بها بعض الأسلحة الثمينة فى ذلك العصر ، والتى تظهر فى رسومها الشـبيهة بالمخرمات (الدانتلا) فى دقتها وجمالها .

وقد وصلنا اسم فنان من صناع هذه الخناجر ، هو أحمد بكلى (أو تكلى)، الذى نجد إمضاءه على خنجر فى متحف طوبقابو سراى باستانبول، مؤرخ من سـنة ٩٣٣ ﻫ (١٥٢٧ م) وكان من أسلحة سليمان الأول سلطان الدولة العثمانية بين عامى ٩٢٧ و ٩٧٤ ﻫ (١٥٢١ — ١٥٦٦ م) .

(١) المصدر نفسه ج ٦ لوحة ١٤٢٥ أ و ١٤٢٨ أ ، ج ٣ شكل ٨٥٥



ولا يفوتنا قبل إتمام هذا الفصل أن نشير الى ما طرأ على التحف المعدنيـة الايرانية من ضعف و إضمحلال فى نهاية القرن الحادى عشر وفى القرن الثانى عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) ؛ فقد عنى القوم بانتاج الأوانى الرخيصة للأسواق وذوى الذوق العادى، ممن لا يستطيعون أن يدفعوا نفقات التحف الفنيـة الدقيقة والتى يقضى فيها الصناع الوقت الطويل ويبذلون الجهود المضنية .

وعلينا أن نلاحظ أيضا أن التحف المعدنية الاسلامية ظلت عصورا طويلة بدون أن يعنى بجمعها الهواة الغربيون والشرقيون عنايتهم بجمع السجاد أو الأقمشة أو المخطوطات أو الزجاج . ولذا كان المعروف منها لا يكاد يذكر الى جانب ما أنتجه الصناع فى العصر الاسلامى .

الزجاج والخشب

أما صناعة الزجاج فقديمة فى إيران ولا غرو فان هـذه الصناعة معروفة فى الشرق الأدنى منذ العصور القديمة وقد أشار الكاتب الاغريقى ارستوفان Aristophanes (من كتّاب القرن الخامس قبل الميلاد) فى إحدى رواياته الى استعمال كؤوس النبيذ من الذهب والزجاج فى البـلاط الايرانى . كما عثر المنقبون عن الآثار فى إقليم لورستان غربى الهضبة الايرانية على بعض أوانى من زجاج نصف شفاف ومائل الى اللون الأخضر ، وعلى أسورة من زجاج مطعم بزجاج آخر مختلف الألوان .

ومن أقـدم ما نعرفه من التحف الزجاجية الايرانية ذات الشأن صحن من العصر الساسانى وجد فى شمالى إيران ومحفور فيـه رسم طائر خرافى ، وهو محفوظ الآن فى إحدى المجموعات الأثرية الخاصة فى طهران .

ومع ذلك كله فان الأرجح أن كثيرا من الأوانى الزجاجيـة التى استعملها الايرانيون القدماء كانوا يستوردونه من سورية ، كما يشهد بذلك نوع التحف الزجاجية التى عثر عليها فى حفائر السوس والمدائن .

ولعل أقـدم ما نعرفه من الأوانى الزجاجية الايرانية فى العصر الاسلامى يرجع الى القرنين الثانى والثالث بعد الهجرة (الثامن والتاسع بعـد الميلاد) ؛ ويشبه كثيرا ما عثر عليه المنقبون عن الآثار فى سامرا[١] .

---

(١) راجع C. J. Lamm: Das Glas von Samarra.

ومن التحف الزجاجية الايرانية فى فجر الاسلام نوع تزينه زخارف محزوزة من خطوط ودوائر وأشكال هندسية . وقد تمثل تلك الزخارف رسوم طيور أو حيوانات ، كما نرى فى طبق مكسور ، يظن أنه وجد فى أطلال مدينة الرى ، وهو محفوظ الآن فى مجموعة ولفريد بكلى Wilfred Buckley ، وقوام زخرفته رسم طائر خرافى[١] .

ولكن الواقع أن تمييز التحف الزجاجية فى شتى أنحاء العالم الاسلامى فى القرون الأولى بعد الهجرة أمر غير يسير . بل إننا لا نجد فرقا عظيما بين بعض الأباريق الفاطمية من البلور الصخرى[٢] و إبريق من نفس المادة ، عثر عليه فى إيران[٣] ، ومحفوظ الآن فى مجموعة ولفريد بكلى سالفة الذكر[٤] .

وفى كنز كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية سلطانية من الزجاج الأزرق الفيروزى ، محفور فيها كلمة «خراسان» وقوام زخرفتها رسوم أرانب محفورة . وأكبر الظن أن هذه التحفة من صناعة إيران أو العراق فى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى[٥]) .

وقد وجدت فى مدينة الرى بعض نماذج أخرى من التحف الزجاجية ترجع الى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠ — ١١ م) .

---

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٤٠ حـ .

(٢) راجع كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ١٨٧ وما بعدها .

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٤١ أ و ب .

(٤) انظر W. Buckley : Two glass vessels from Persia فى Burlington Magazine (سنة ١٩٣٥) ص ٦٦ — ٧١ .

(٥) راجع C.J. Lamm: Mittelalterliche Gläser und Schnitarbeiten ج ١ ص ١٥٨ — ١٥٩ ، ج ٢ لوحة ٥٨ .

ثم ازدهرت بعد ذلك صـناعة الزجاج فى إيران ، وصارت تصنع منها التحف المختلفة الأشكال ، ونجح الصناع فى الوصول إلى ضرب من الزجاج الأبيض المضغوط يقلدون به البلور الصخرى الذى كان يستعمل فى مصر على يد الفنانين فى الدولة الفاطمية . واستخدم الزجاجون الايرانيون شتى أنواع الصناعة فى الزخرفة ، من ضغط وحفر وبروز وأسلاك ملفوفة ؛ وكانوا يصنعون التحف الزجاجية الصغير على شكل حيوان ، كما يظهر من سمكة زجاجية صغيرة عثر عليها المنقبون فى مدينة الرى . أما موضوعات الزخرفة فكانت خليطا من الرسوم الهندسية والفروع النباتيـة والكتابات ورسوم الحيوان [١] ، بل والرسوم الآدمية فى بعض الأحيان [٢] .

وقد عرف الايرانيون طلاء الزجاج بالمينا ، كما يظهر من النماذج التى عثر عليها فى شيراز وهمذان ونيسابور وسمرقند والرى وساوه (انظر شكل ١٦٨) .

ويلوح أن غزو المغول قضى على ازدهار صـناعة الزجاج فى إيران ، كما يظهر من ندرة التحف الزجاجية الايرانيـة التى يمكن نسبتها الى إيران بين القرنين السابع والتاسع بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

ولكن المعروف أن أحد الشـعراء فى بلاط تيمور فى بداية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) كتب أن هذا العاهل الكبير جمع فى سمرقند نخبة من أمهر صانعى الزجاج فى ذلك العصر فازدهرت هـذه الصناعة على يدهم .

(١) انظر C.J. Lamm : Glass from Iran in the National Museum, Stockholm

(٢) A Survey of Persian Art ج ٦ ، لوحة ١٤٤٤ ب .

ومن التحف الزجاجيـة التى يمكن نسبتها الى مصانع الزجاج التى قامت على يد الزجاجين السوريين فى سمرقند صحن من الزجاج فى المتحف البريطانى (انظر شكل ١٦٩)، وهو عسلى اللون ومموّه بالمينا، وقوام زخرفته رسم إنسان أو ملاك ذى جناحين وفى يده قنينة نبيذ إيرانية الشكل .

وذاعت فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) صناعة الأباريق والقنينات الزجاجيـة الطويلة المشوقة (انظر الأشكال ٩٨ و ١٧٠ و ١٧١) .

وكانت شيراز أعظم مراكز هذه الصناعة، كما شهد بذلك بعض الرحالة الذين زاروا إيران فى ذلك العصر ولا سيما شاردان Chardin وهربرت Herbert وتافرنييه Tavernier . وكان الزجاج فى شيراز أبيض أو أخضر أو أزرق، ولم تكن به زخارف مقطوعة أو محفورة .

والأرجح ، بوجه عام، أن صناعة الزجاج لم تلق فى إيران ما لقيته سائر الصناعات الفنية من عناية . ولعل كثيرا من النمـاذج التى يعثر عليها المنقبون فى إيران ليست من صـناعة البلاد نفسها ؛ و إنمـا استوردتها من سائر أنحاء الشرق الأدنى . وأما منتجات القرنين العاشر والحـادى عشر بعـد الهجرة (١٦ — ١٧ م) فلا شك فى أنها صنعت فى إيران، وأنها تأثرت بالأساليب الفنيـة التى نقلها بعض صـناع الزجاج الذين قدموا من مدينـة البندقية . ومهما يكن من الأمر فان ألوانها جميلة وفيها أشكال كانت وقفا على إيران؛ ولكنها ليست ذات شأن فنى عظيم .

وقد عرفت بعض المدن الايرانيـة منذ فجر الاسـلام بمهارة أبنـائها فى صناعة التحف وقطع الأثاث من الخشب . وكان على رأس هذه المدن

الرى وقم، فازدهرت فى الأولى صناعة الأمشاط والأوانى كما اشتهرت الثانية بصناعة الكراسى من خشب الخلنج[١] المأخوذ من غابات طبرستان[٢] .

على أن أقدم ما نعرفه الآن من التحف الخشبية الايرانية عمودان وثلاث حشوات من الخشب المحفور، كشفها الأستاذ أندريف Andreieff فى إقليم تركستان الغربى[٣] . وأكبر الظن أنها ترجع الى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) . أما زخارفها فتشبه بعض الزخارف الجصـية التى توجد فى سامرا، وزخارف العصر الطولونى وبداية العصر الفـاطمى فى مصر، والزخارف الجصية فى نايين[٤]؛ وقوامها رسـوم أنواع مختلفة من الزهور محوّرة عن الطبيعة تحويرا كبيرا ومحفورة حفرا عميقا .

وثمة أبواب خشبية كانت فى قبر محمود الغزنوى وترجع الى النصف الأول من القرن الخـامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) . وهى محفوظة الآن فى قلعة أجرا بالهنـد . وكان فى باطن هـذه الأبواب حشوات خشبية تشبه فى زخارفها التحف الخشبية التى عثر عليهـا فى إقليم تركستان الغـربى[٥]؛ أما

(١) الخلنج كلمة فارسية معربة لنوع من الشجر يؤخذ منه خشب ثمين تصنع منه السفن والأوانى .

(٢) أنظر Le Strange: The Lands of the Eastern Caliphate ص ٢٢٧

(٣) راجع B. Denike : Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan Occidental فى مجلة Ars Islamica (سنة ١٩٣٥) ص ٦٩ — ٨٥

(٤) راجـع كتابنا «الفن الاسـلامى فى مصر» ص ٢٤ — ٣١ و ٦٨ — ٧٨ و ٩١ — ٩٩ ؛ Pauty : Les bois sculptés Jusqu'à l'époque ayyoubide لوحات ١٢ — ١٥ ؛ و Ettinghausen: Ägyptische Holzschntizereien aus Islamischer Zeit فى مجـلة المتاحف الألمانية Berliner Museen (سنة ١٩٣٣) ص ١٩ شكل ١٥

(٥) أنظر A Survey of Persian Art ج ٦، ١٤٦٢

سطحها الخارجى ففيه أربع حشوات مزينة بأشكال نجمية من الخشب ذى الزخارف العجيبة فى دقتها[١] ، والتى يتجلى بها توفيق الفنان فى تنويع سطح الرسوم وبروز الزخرفة، تنويعا يجعلها متعددة الأسطح، وتبدو كأن بعضها يظهر من ثنايا البعض الآخر أو يتحرك فوقه ، ولا عجب فقد كانت غزنة فى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) مركزا عظيما من مراكز الثقافة الايرانية ، وازدهرت فيها الفنون ونما فيها طراز فنى امتاز بنضوجه وبثروته الزخرفية .

وفى مجموعة رابنو ثلاث حشوات من الخشب متشابهة فى شكلها ومزينة بكتابة بالخط الكوفى البسيط ذات حروف بارزة وجميلة . ويحيط بكل حشوة منها شريط من الكتابة ، يضم بين جانبيه إطار من منطقة ذات زخرفة من فروع نباتية متصلة وينتهى هذا الاطار المدبب فى أعلاه بمنطقة مثلثة تشبه المروحة . وفى الاطار والمنطقة المذكورة كتابات على إحداها اسم عضد الدولة وتاريخ « سنة ثلث وستين وثلث مائة[٢] » .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة حشوة خشبية من هذا الطراز وعليها نفس التاريخ[٣] (انظر شكل ١٧٢) . وفيها حشوة أخرى ، قوام زخرفتها موضوع زخرفى نباتى، يعلوه سطران من الكتابة الكوفية، وتحف به كتابة أخرى فى شريط على هيئة عقد إيرانى[٤]، مما يجعل هذه الحشوة تشبه المحاريب

---

(١) أنظر G. Migeon : Manuel d'art musulman ج ٢ ص ٢٩٣ شكل ١١٣

(٢) راجع Wiet: L'Exposition persane de 1931 ص ١٠ — ١١ ، ولوحة ١٢

(٣) المصدر السابق، ص ١٢ وما بعدها .

(٤) المصدر نفسه، لوحة ١٢

الايرانيـة التى عرفت فى القرن الثـامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) . وزخارف هـذه التحفة تمتاز باتزانها وتوافقها وحسن توزيعها وبعـدها عن الطبيعة ؛ وهى بارزة بروزا أساسـه حفر الأرضية التى حولها لتبدو الزخرفة بارزة فوقها . ولسـنا نعرف تمـاما مصدر هاتين الحشوتين المحفوظتين فى دار الآثار العربية ؛ فانهما تشـيران الى ضريح شيعى ربمـا كان فى إيران نفسها أو فى بلاد الجزيرة ؛ وقد كان عضـد الدولة فى التاريخ المذكور يحكم من إيران مقاطعات خوزستان وفارس وكرمان .

وفى معرض فرير Freer Gallery باب جميل ينسب الى نهاية القرن الخامس الهجرى[١] (الحادى عشر الميلادى)؛ قوام زخرفتـه مناطق مستديرة ومتصلة، ومكوّنة من دوائر ذوات مركز واحد، فيها كتابات بالخط الكوفى المزهر، وفى أكبر هـذه المناطق — وهى الوسطى — موضـوع زخرفى نباتى . وبين تلك المناطق مربعات صغيرة مزينة بوريقات نباتية . ويتجلى فى زخرفة هذا الباب بعض الأساليب التى نعرفها فى زخارف الأبواب المعدنية.

وفى المتحف المتروپوليتان بنيويورك حشـوة خشبية مؤرخة من سـنة ٥٤٦ هـ (١١٥١ م) وعليها اسم الأمير علاء الدولة كرشاسب فى كتابة كوفية محصورة بين رسم عقد إيرانى، تحف به منطقتان من الزخارف النباتية[٢]. وقد كان الأمير عاملا على يزد من قبل السلاجقة .

---

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ ، لوحة ١٤٦١

(٢) انظـــر Wiet : Inscriptions coufique de Perse فى المجـــلد ٦٨ من منشورات المجمع الفرنسى (Mémoires de l'Institut Français, t. LXVIII ؛ Mélanges Maspero, vol. III) وراجع Wiet : L'Exposition persane de 1931 ص ٢٨ — ٢٩

وثمة تحف خشبية أخرى من العصر السلجوقى، جلها من قونية، ومن أخطرها شأنا منبر جامع علاء الدين فى تلك المدينة، وزخارفه محفورة ومخرمة وتسود فيها الزخارف الهندسية على شكل الاطباق النجمية التى أقبل عليها الفنانون المصريون فى عصر المماليك[١]، وعلى هـذا المنبر كتابة تفيد أنه عمل «الحاجى الأخلاطى» سنة ٥٥٠ هـ (١١٥٥ م)[٢]. ومنها كذلك باب خشبى فى المتحف الإسلامى باستانبول، عليـه زخارف قوامها دائرة ذات أطباق نجمية فيها رسوم نباتيـة، وفوق الدائرة وتحتها رسوم أسـدين وغريفونين، وترجع هـذه التحفة الى القرن السابع الهجرى[٣] (الثالث عشر الميلادى). والحق أن هذا المتحف يشتمل على بعض تحف أخرى من العصر السلجوقى، ولكنها من آسيا الصغرى[٤].

وقد استخدم الفنانون الإيرانيون فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) العناصر الهندسية فى زخرفة الخشب، كما استعملوا الرسوم النباتية فى الأساليب الفنية الإيرانية. ومن أبدع أمثلة الزخارف الهندسية ما نراه فى سقف بمدخل الإيوان الرئيسى فى المسجد الجامع بشيراز[٥]. كما أننا نجد أمثلة دقيقـة من الزخارف النباتية فى بعض المنابر المصنوعة فى القرن الثامن

(١) راجع Migeon: Manuel d'art musulman ج ١ ص ٣٣٠ شكل ١٢٩؛ Sarre: Seldschukische Kleinkunst ص ٢٧ — ٢٨ ولوحة ٦

(٢) انظـــر Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ج ٨ ص ٢٨٩ رقم ٣٢٠٠

(٣) انظر E. Kühnel: Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst in Tschinili Kösck ص ١٧ لوحة ١١

(٤) المصدر السابق، ١٢ — ١٧

(٥) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦٤ أ

الهجرى[١] (الرابع عشر الميلادى)، وفى بعض الأبواب وكراسى المصاحف . ومن الأخيرة كرسى مصحف من الخشب المخـرّم والمطعم ، مؤرّخ من سنة ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) ومحفوظ الآن فى المتحف المترو بوليتان بنيو يورك وعليه اسم صانعه حسن بن سليمان الأصفهانى[٢] . (أنظر شكل ١٧٣) . وثمة قطع أصاب بها الفنان توفيقا عظيما فى الجمـع بين الزخارف النباتيـة والرسوم الهندسية، مثـل أبواب مسجد أحمـد يسوى فى تركستان وهى مؤرّخة من بداية القرن التاسع الهجرى[٣] (١٣٩٧ — ١٢٩٩ م) ، وعليها اسم صانعها : « عز الدين » .

وزاد ازدهار صـناعة الحفر فى الخشب إبان القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميـلادى)، كما يظهر فى باب ذى زخارف محفورة وملوّنة، وهو من خشب الجوز وموجود فى جامع شاه زنده بمدينة سمرقند[٤]، وكما يظهر كذلك فى بابين من قبر تيمور (جورامير) محفوظين الآن فى متحف الهرميتاج

---

(١) كتب الأستاذ برونشتاين Leo Bronstein (فى المصدر السابق ج ٣ ص ٢٦١٧) أن بين هذه المنابر منبرا خشبيا بالمسجد الجامع فى نايين (انظر المصدر نفسه ج ٦ لوحة ١٤٦٤ ب)؛ ولكننا لا نوافقه على هذا الرأى وأكبر الظن أن هـذا المنبر يرجع الى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١ — ١٢ م) . وحسبنا أن صلته وثيقـة بالزخارف التى نعرفها فى سامرا وفى الطراز الطولونى وفى الرسوم الجصية بجامع نايين .

(٢) انظر Dimand : A dated Koran-stand (Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXII) ص ١١٥ — ١١٧ ؛ وراجع : Dimand : Dated specimens of Mohammedan art in the Metropolitan Museum of Art, Part I (Metropolitan Museum Studies) ص ١٠٢ — ١٠٥

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦٧

(٤) انظر Migeon: Manuel d'art musulman ج ١ ص ٣٣٥ وشكل ١٤٢

Hermitage[(١)] (انظر شكل ١٧٥) وفى بعض أبواب المساجد والمدارس، مما وفق الصناع فيه الى أدق الزخارف النباتية والهندسية مع أجمل الكتابات بالخط الكوفى والنسخى والثلث .

وكان إقليم مازندران مشهورا بغاباته الواسعة وأخشابها الثمينة ؛ وقد عثر فيه على بعض تحف خشبية نفيسة، معظمها أبواب وتربات عليها تواريخ صناعتها وأسماء صانعيها[(٢)]، وللكتابة فى زخرفة هذه التحف المكان الأول .

ومن التحف الخشبية فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) مصراع باب من خوقند فى فرغانة ومحفوظ الآن فى المتحف المتربوليتان[(٣)] . وقوام زخرفته رسوم غائرة من الفروع النباتية والأرابسك ويحف بها إطاران من فروع نباتية أقل منها عمقا فى الحفر .

ومما ينسب الى القرن نفسه مصراعان من باب خشبى، عليهما « عمل على بن صوفى الباسانى » سنة ٩١٥ هـ (١٥٠٩ م .) ومحفوظان بالمتحف الأهلى فى طهران (انظر شكل ١٧٦) ؛ ولكننا نرى فى هاتين التحفتين — وفى غيرهما من التحف الخشبية المنسوبة الى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة — برودا وجفافا ينذران بانحطاط صناعة الحفر فى الخشب فى ذلك العصر الذى سادت فيه فنون الألوان من سجاد وتصوير وخزف .

(١) A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦٨ و ١٤٧٠

(٢) المصدر السابق ج٣ ص ٢٦٢٢ وما بعدها ؛ و H.L. Rabino: Mazandaran and Astrabad .

(٣) راجع Dimand: Handbook of Mohammedan Decorative Art ص ٩٤ وشكل ٤٢



وثمة صناعات فنية أخرى أتيح للايرانيين أن ينبغوا فيهـا ، ولكن المجال يضيق عن إيفائها حقها من الدرس فى هذا الكتاب .

فالحلى والجواهر كان لها شأن عظيم فى الحياة الاجتماعية الايرانية ، ولاسيما فى البلاط ، وفى ملابس أهل الطبقة العالية ؛ فلا عجب إن تخصص فى صناعتها مهرة الفنانين فى زنجان و إصفهان وتبريز وسلطانية وغيرها من البلدان الصناعية فى إيران ، فضلا عن الفنانين الذين عكفوا على صـناعة الأوانى الفاخرة من الذهب والفضـة وتزيينها بالجواهر والمينا لتستعمل فى الحفلات وسائر المناسبات العظيمة . ومن تلك الأوانى صحن ذهبى فى مجموعة كازرونى بك فى القاهرة ، يظهر بعض التأثير الأوربى فيما عليـه من رسوم الزهور والطيور بالمينا (انظر شكل ١٦٧) . وعلى هذا الصحن كتابة تدل على أنه هدية من فتح على شاه الى السياسى المستشرق الانجليزى السر جور اوسلى Sir Gore Ouseley سـنة ١٢٢٨ هـ (١٨١٣ م) . وفى وسطه رسم أسد تحته العبارة الاتيـة : رقم محمد جعفر .

والواقع أن قصور إيران لا تزال عامرة بالتحف النفيسة التى ترجع إلى القرون الثلاثة المـاضية ، والتى تمتاز بمادتها الثمينة وصناعتها الدقيقة ، ولكن تأثرها بالأساليب الفنية الغربية ، تأثرا يختلف مداه ، يحملنا على اعتبارها تحفا تدل على الثروة والأبهة أكثر ممـا تدل على الذوق الفنى والأساليب الزخرفيـة التى عرفت عن الايرانيين فى عصورهم الذهبية .

ولا يفوتنا فى هـذا المقام أن نشير الى عرش الشاه اسماعيل الصفوى والى العـرش المعروف باسم عرش الطاووس . اما الأول فمحفوظ الآن فى استانبول ؛ وهو غاية فى دقة الصناعة وجمال الزخرفة . والثانى فى قصر جلستان بمدينة طهران، وهو فاخر جدا ويذهب كثير من العلماء الى أنه صنع فى القرن الثانى عشر بعد الهجرة (الثامن عشر الميلادى) من مواد العـرش القديم الذى غنمه نادر شاه أثناء حروبه فى الهند .

العناصر الزخرفية الايرانية فى العصر الاسلامى

لا ريب فى أن الطرز الفنية الإيرانية التى ازدهرت فى العصر الإسلامى زخرفية قبل كل شيء . وهى تشبه فى هذا الميدان سائر الطرز الفنية الاسلامية عامة . والواقع أنها تشبهها أيضا فى تجريد الموضوعات الزخرفية والبعد بها عن أصولها الطبيعية و « فى الجمع بينها وربطها وتوزيعها جمعا وربطا وتوزيعا يتجلى فيه التعقيد والبراعة والجدة والابتكار بدون أن يؤثر ذلك فى عناصر الزخرفة ذاتها فيجعلها مملة أو يسلبها ائتلافها وانسجامها وتوافق أجزائها » .

ونستطيع أن نقسم عناصر الزخرفة الإيرانية فى الإسلام خمسة أقسام : الرسوم النباتية والصور الآدمية والصور الحيوانية والزخارف الكتابية والزخارف الهندسية .

الرسوم النباتية

أما الرسوم النباتية فقد أتقنها الفنانون الايرانيون ، ووفقوا فيها توفيقا كبيرا ، فكانت هذه الرسوم على يدهم أكثر مرونة وأقرب الى الحقيقة الطبيعية منها فى سائر الطرز الاسلامية . وقد نقل عنهم الفنانون فى الطراز التركى العثمانى هذه المهارة فى رسم النباتات والأزهار . وحسبنا أن ندقق النظر فى الزخارف النباتية ورسوم الزهور والأشجار فى الصور التى خلفتها مدرسة هراة أو فى الخزف والمنسوجات النفيسة المصنوعة فى إيران فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) ثم فى القاشانى والخزف والمنسوجات المصنوعة بآسيا الصغرى فى الوقت نفسه لنتبين جمال العنصر النباتى فى الزخارف الايرانية .

والواقع أن الزخارف النباتية الإيرانية بدأت منذ القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) فى أن تكون مثالا صادقا للطبيعة؛ وأصاب الفنانون أقصى حدود النجاح فى هـذا السبيل . ولعلهـم تأثروا بالأساليب الفنيـة الصينية التى تسربت إلى إيران على يد المغول وفى عصر الأسرات التى جاءت بعدهم فى حكم الشعب الايرانى .

ومن أهم الرسـوم النباتية التى اسـتخدمها الايرانيون فى زخارفهم الوريدات والمراوح النخيلـة (پالميت) واللوتس والشـجيرات والرمان والأوراق ، ولا سيـما من نبات شوكة اليهود . وطبيعى أن هـذه الرسوم النباتيـة أصابها ما أصاب غيرها فى سائر الطرز الاسلاميـة من تحوير عن أصـولها الطبيعية وتنسـيق « وتهذيب » stylisation ؛ ولكنهـا كانت فى الطرز الايرانية أوثق صلة بنماذجها الطبيعية . ومن أبدع الرسوم النباتية والهندسية فى بداية العصر الاسـلامى فى إيران ما نراه فى الزخارف الجصـية الجميلة بمسجد نايين (انظر شكلى ١ و ٢) .

كما امتاز عصر الدولة الغزنوية بدقة الزخارف النباتية المكونة من الفروع والسيقان الممتدة فى رشاقة واتزان يمثلان أبدع ما نعرفه فى « الأرابسك » .

وكان توفيق الايرانيين عظيما فى استخدام الرسوم النباتية ورسوم الزهور وفى الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية ولا سيما فى الصور وزخارف الخزف والسجاد . وفى عصر السـلاجقة كان صناع التحف المعدنية يجمعون كثيرا بين الرسوم النباتية والزخارف الهندسـية . ومن أعظم الرسوم النباتيـة شأنا فى ذلك العصر ورق العنب ونبات شوكة اليهود (الاكانتس) .

واستخدمت الفروع النباتيـة كثيرا فى الزخارف الايرانيـة كأرضية تقوم فيها عناصر أخرى آدمية أو حيوانيـة . وكانت رسـوم الفروع النباتيـة فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) محلاة بالوريقات وبالزهــور .

وقصارى القول أن الايرانيين لم يهملوا العنصر النباتى فى زخارفهم ، وذلك على الرغم مما نعرفه عن سيادة العناصر الأخرى . والواقع أننا نستطيع أن نلاحظ بوجه عام أن الثقافة الفنية القديمة فى البـلاد التى قامت فيها الفنون الاسلامية كان لها أثر كبير فى توجيه الزخارف الاسلامية فيها ، فنرى مثلا أن الطرز الاسلامية التى ازدهرت فى الشام ومصر وشمالى أفريقية والأندلس قد قامت على أنقاض أساليب فنية هلّينية ورومانية ، فسادت فيها الزخارف النباتية والهندسية ، بينما قامت الطرز الاسلامية فى العراق وإيران على أنقاض الأساليب الفنيـة القديمة فى هذين الاقليمين ، ولذا غلبت عليها الزخارف الحيوانية والآدمية .

الصـــور الآدميـــة

لم تكن البيئة والعادات تساعد الفنان الايرانى منذ الزمن القديم على معرفة الجسم الانسانى ودراسته ورسمه وعمل التماثيل له ، كما أتيح للفنان الاغريقى مثلا ؛ فقد ورثت إيران — كما ذكرنا — الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى بلاد العراق والجزيرة فى الأزمنة القديمة ، وكان قوام الرسوم الآدمية فى تلك الأساليب الفنية هو تجريد الجسم الانسانى ، واتخاذه رمزا وعنصرا للايضاح والتفسير ، والدلالة على جلال الملك وعظمة الإله .

وقد مر بنا أن إيران كانت أكثر الأمم الاسلامية استخداما للصور الآدمية فى زخارفها ؛ ولكنا نلاحظ أن تلك الصور لها صفاتها الخاصة ؛ فالفنان لا يقصد بها إلا التوضيح ؛ ولذا كانت فى أكثر الأحيان رسما تخطيطيا مجردا وملخصا . وليس السبب فى هذا ما نعرفه من كراهية التصوير فى الاسلام فحسب ؛ وإنما الحق أن الإيرانيين لم يكترثوا بتلك الكراهية الى حدّ كبير ، وأنهم رسموا الصور الآدمية فى الكتب وعلى التحف ؛ ولكنهم لم يتجهوا فى رسمها اتجاه الأمم التى ورثت الفنون الكلاسيكية واتخذت جسم الانسان غرضا لذاته فنقلته كما هو واحترمت قوانين الرسم فى تصويره .

والواقع أن الايرانيين لم يكونوا على استعداد فطرى لاتخاذ ذلك الاتجاه ، ثم إن الاسلام لم يكن من شأنه أن يشجعهم على اتخاذه .

وفضلا عن ذلك كله فاننا نلاحظ أن نهاية العصر الكلاسيكى نفسه شهدت اضمحلالا فى الزخارف الآدمية وفى عمل التماثيل ؛ ولكن هذا لا يمنع من أن الفن الهلّينى كان محتفظا بالزخارف الآدمية فى بداية العصر المسيحى ، كما يبدو فى الفسيفساء وفى الزخارف الجصية البارزة وفى الحلى . وتغير طابع فن النحت فى القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد وذلك فى كل أقاليم البحر الأبيض المتوسط ؛ فانصرف القوم عن عمل التماثيل المنفصلة المستقلة ، وأقبلوا على النحت الزخرفى ، وندر وجود مناظر الكائنات الحية فى الزخارف المحفورة السورية . ولم يعرف الفن البيزنطى تقليد الطبيعة تقليدا صادقا كالذى امتاز به الفن الاغريقى ، وبدأ القوم ينبغون فى الرسوم الخيالية والزخرفية ، ويؤثرونها على سائر العناصر .

وهكذا نرى أن الاسلام فى زخارفه النباتية لم يكن شاذا وخارجا على سنة التطور، وإنما سار فى الطريق الذى افتتحته بيزنطه، ثم اتخذه لنفسه حتى صارت الفروع النباتية المتصلة تنسب اليه وتعرف باسم «ارابسك»[1] .

ومهما يكن من الأمر فقـد كانت أكثر الصور الآدميـة فى الزخارف الايرانية مستمدة من حياة البـلاط ، كرسم الأمير على عرشه وفى يده كأس يتهيأ للشرب منهـا وحوله أتباعه والقائمون على تسليته بين موسيقى ومطرب وبهلوان ، وكرسمه فى الصـيد مع أتباعه أو فى القتال أو فى لعبـة الصوالجة (البولو)، وغير هذا كله من الموضوعات التى عنوا برسمها فى الصور، والتى مرت بنا فى الكلام على ذلك الميدان من الفن الايرانى .

وقد أقبل الفنانون الايرانيون منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) على استعمال الرسوم التوضيحية ذات الصور الآدمية لتكوين منظر أو شرح أسطورة .

رسم الحيـــوان

كانت آسيا منـذ العصور القديمة أغنى القارات فى استخدام الزخارف الحيوانية؛ بل إن الفن البيزنطى أخذ عن أشور وإيران جل ما استخدمه من حيوان فى رسومه وزخارفه . ولا غرو فقد كان الفن الايرانى فى العصور القديمة ثم فى العصر الاسلامى غنيا جدا بزخارفه الحيوانية .

ولعل أكثر الحيوانات والطيور التى استخدمها الايرانيون فى زخارفهم هى الأسد والفهد والغزال والأرنب والطاووس والبط والخيل والباز والطائر

(١) انظر Alois Riegl : Stilfragen ص ٢٥٩ — ٣٤٦

يتدلى من منقاره فرع نباتى على الطريقة الساسانية ، ثم الجمل والفيل[1] ، فضلا عن الحيوانات الخرافية والمركّبة، التى تسربت الى إيران مع غيرها من الأساليب الفنية الصينية، كالتنين مثلا .

وقد كان طبيعيا أن يرحب الايرانيون بتلك الحيوانات الخرافية التى تتفق فى تركيبها مع البعد عن الحقيقة الطبيعية، ذلك البعد الذى كان فى أكثر الأحيان المثل الأعلى فى الفنون الأسلامية عامة . ولذا أخذ الايرانيون عن الشرق الأقصى كثيرا من تلك الحيوانات الخرافية، بدون التفكير فى ما كانت ترمز اليه تلك الحيونات فى الصين؛ ونجح الفن الايرانى فى طبع تلك الحيوانات بطابع إيرانى وإسلامى ظاهر أولا فى تفصيل رسمها ، وثانيا فى وضعها متتابعة أو الواحد تجاه الآخر، أو فى موقف ينقض فيها القوى على الضعيف، وما الى ذلك من أوضاع امتازت بها إيران فى الرسوم الحيوانية. وقد كان لرسم أبى الهول شأن عظيم فى زخارف القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى).

وكانت الرسوم الحيوانية الايرانية فى بداية العصر الاسلامى تشبه كثيرا رسوم العصر الساسانى فى الجفاف والقوة ، ولا سيما فى رسم المفاصل ؛ كما كانت تشبهها أيضا فى اتباع التماثل والتوازن ورسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة، أو رسمها متتابعة فى شريط من الزخرفة[2] .

---

(١) وردت رسوم الجمل والفيل والغزال فى الفن الساسانى ؛ ولكنها كانت توضيحية ، ولم تستخدم فى الأغراض الزخرفية .

(٢) تأثر الايرانيون فى زخارفهم الحيوانية بما كان عند قبائل السيت Scythes قديما، فى شمال الهضبة الايرانية وجنوبى الروسيا، من زخارف حيوانية ، ملؤها الجفاف والقوة والاختصار فى الرسم . قارن M. Rostovtzeff : The Animal Style in South Russia and China المطبوع فى برنستون Princeton سنة ١٩٢٩

وعلى كل حال فان الايرانيين لم يعنـوا فى الزخارف الحيوانيـة بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا فى العصور الذهبية التى تقدم الفن فيها، وفى الحقبات التاريخية التى تأثر فى أثنائها بالأساليب الفنية الصينية فى رسم الحيوان والنبات.

هذا وإننا نستطيع أن نقول بوجه عام إن الزخارف الآدمية والحيوانية كانت فى الطرز الفنية الايرانية الاسلامية حلقات فى سلسلة متصلة؛ فصورة الانسان أو الحيوان لم تكن مقصودة لذاتها، ولكنها اتخـذت موضوعا زخرفيا، وكانت توضـع فى دوائر أو أشرطة أو أشكال هندسـية أخرى، منفردة أو متواجهة أو متدابرة؛ وهى بعد ذلك لا تخرج عن المبدأين العامين اللذين نعرفهما فى الفنون الاسلامية : مبـدأ كراهية الفراغ والرغبة فى تغطية السطوح والمساحات بالزخارف الكافية، ثم مبدأ التكرار الضرورى لتحقيق المبدأ الأول.

والواقع أننـا اذا تأملنا التحف الاسـلامية المختلفة، الايرانى منها وغير الايرانى، من سجاد أو منسوجات أو خزف أو خشب أو تحف معدنية أو جلد أو جص، رأينا فى أغلب الأحيان موضوعات زخرفيـة مكونة من عناصر مجمّعـة فى توافق وتوازن جنبا الى جنب، وتمتاز بأنهـا منبسطة غير بارزة، وبأنها ذات ألوان شرقيـة فى درجاتها وانسجامها، وبأن للخيال فيها شأنا عظيما؛ وبأنها مكررة فى أشرطة أو مناطق متعددة الأشكال.

الزخارف الكتابية

قامت اللغة العربية بين الأمم الأسلامية فى العصور الوسطى مقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية. وأفلح العرب فى أن يفرضوا لغتهم على بعض

الأقاليم المفتوحة مثل مصر ؛ ولكنهم فى إيران لم يفلحوا فى القضاء على اللغة الايرانية فى كل طبقات الشعب ؛ و إنما تحول الايرانيون الى كتابة لغتهم بالحروف العربية . ولم يلبثوا أن استخدموا الكتابة فى الزخرفة، كما فعلت سائر الأقطار الاسلامية ؛ فالمعروف أن الحروف العربية تناسب بطبيعتها الأغراض الزخرفية كل المناسبة[1] .

والواقع أن النقوش الخطية من أعظم الزخارف شأنا فى الفنون الاسلامية . فقد انتشر الخط العربى بنمو الاسلام وامتداده ووصل فى زمن قصير الى جمال زخرفى لم يصل اليه خط آخر فى تاريخ الانسانية عامة . ولم تستخدم الكتابات على العمائر والتحف لتسجيل اسم صاحب التحفة أو مشيد البناء، أو لبيان التاريخ أو للتبرك ببعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية فحسب ؛ بل كان الفنان الايرانى ، كسائر الفنانين فى الأقطار الاسلامية ، يستخدم الكتابة لذاتها عنصرا زخرفيا فى بعض شواهد القبور وفى الخزف والقاشانى والتحف المعدنية . ونستطيع أن نقول بوجه عام إن الفنانين الايرانيين استخدموا الخطوط المستديرة كالخطين النسخى والثلث وغيرهما من الخطوط التى ابتدعوها ، كما استخدموا الخط الكوفى . والمعروف أن استعمال الزخارف الكتابية كان أكثر إتقانا فى الأقطار الاسلامية الشرقية منه فى غربى العالم الاسلامى . وحسبنا أن أبدعها ينسب الى إيران وديار بكر .

(١) لعل سبب ذلك تكوين الحروف فى معظم الأحيان من خطوط عمودية وأفقية يسهل وصل بعضها ببعض ، كما يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلا يظهر فيه الجمال والاتزان والاتصال .

وقد وفق الايرانيون فى الخط الكوفى وفى سائر الخطوط التى استخدموها الى انسجام وجمال زخرفى عظيمين . ولا غرو فقد كان للخط الجميل عندهم مكانة عظمى ، كما مر بنا فى الكلام عن فنون الكتاب . كما أنهـم عرفوا أنواعا كثيرة من الخطوط الكوفية والمستديرة الحروف[(١)] .

على أن الايرانيين لم يقبلوا على استخدام الكتابة فى الزخرفة قبـل القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) ؛ والزخارف الكتابية التى ترجع الى هـذا التـاريخ نادرة فى إيران ، وكلها بالخط الكوفى . والواقع أن الكتابة الكوفية كانت تلائم الطراز الزخرفى فى ذلك العصر كما كانت تلائم الزخرفة فى النسيج والخشب والمعـدن . وكانت الزخارف الكوفيـة يختلف بعضها عن بعض فى هيئة الحروف من حيث الدقة والأناقة واتساع الحروف وحسن توزيعها ، وذلك بحسب مهارة الصناع والفنانين . ومن أبدعها شريط من الكتابة المنقوشـة فى ضريح پير عالمدار سـنة ٤١٨ ﻫ (١٠٢٧ م) . وقد ظل الخط الكوفى مستعملا فى الزخرفة الايرانية الى القرن المـاضى ، حتى بعـد أن عم استخدام الخطوط المستديرة منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) وأقبل الفنانون على إكسابها طابعا زخرفيا جميلا .

ولكن معظم الزخارف الكوفية عند الإيرانيين لم يكن لهـا طابع إيرانى خاص ، ولم يكن الفـرق كبيرا بينها وبين الزخارف الكوفيـة فى سائر الأقاليم الاسلامية ؛ اللهم إلا فى الثروة الزخرفية التى كانت تبدو غالبا فى الأرضية التى

(١) كان الخطاط نجم الدين أبو بكر محمد الراوندى فى القرن السابع الهجرى يفخر باتقانه سبعين نوعا من الخطوط (انظر راحة الصدور للراوندى ، طبع محمد إقبال فى ليدن سنة ١٩٢١ ، ص ٣٨ — ٤١) .

تقوم عليها الكتابة ، كما نرى فى قطعة النسيج الايرانيـة التى ترجع الى القرن السادس الهجـرى (الثـانى عشر الميلادى) والمحفوظة فى مجموعة المسز مور (انظر شكل ١٢٢)، وكما نرى فى شريط الكتابة الجصية الزخرفية فى المسجد الجامع بقزوين ؛ وهى أيضا من بداية القرن الثـانى عشر الميـلادى (٥٠٧ – ٥٠٩هـ) . وكانوا فى بعض الأحيان يكسون الآجر بالمينا و يزينونه بعبارات مكتوبة بالخط الكوفى المستطيل كما فى المسجد الجامع باصـفهان؛ واستخدموا هـذه الكتابات الكوفيـة المستطيلة فى الفسيفساء الخزفيـة ، كما فى المسجد الجامع بمدينة يزد وفى المسجد الجامع باصفهان .

وفى متحف اللوفر بباريس طبق خزفى من صـناعة سمرقند عليه كتابة بالخط الكوفى الجميل ربما كان نصها : «العلم أوّله مر مذاقته لكن آخره أحلى من العسل السلامة» (انظر شكل ٧٦)؛ وهو مثال لاتقان الزخرفة الكتابية وقوة تعبيرها وما يمكن أن يصل اليه الفنان فيها من توفيق عظيم ؛ ولا غرو فان بلاد التركستان الغربية أنجبت نماذج بديعة جدا من الخزف ذى الزخارف الكتابيـة ، ولا سيما فى سمرقند وبخارى . ولعل ذلك من آثار الحضارة السامانيـــة .

وقد صـنع الخزفيون الإيرانيون فى العصر الاسـلامى عددا وافرا من القطع الخزفيـة ذات الزخارف الكتابيـة بالخط الكوفى البسيط ، والكوفى المزهر، والخطوط المستديرة[1] . والظاهر أن الصناع الذين كانوا يكتبون على

---

(١) راجـع صور هـذه التحف الخزفيـة فى كتاب Pézard : La céramique archaïque de l'Islam ؛ وانظـر أيضا A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٧٤٣ وما بعدها .

الخزف لم يتقنوا دائمـا القراءة والكتابة ولم يعـرفوا تماما ما كانوا يكتبون ، وإنما كانوا ينقلونه نقلا . ويظهر ذلك جليا من الأخطاء التى نراها فى رسم بعض الكلمات والعبارات ، حتى ما كان منها كثير الورود فى تلك الكتابات مثل « عز ويمن لصاحبه » ؛ ولا غرو فقد كانت العربيـة لغة أجنبية عند الفنانين الإيرانيين .

ومما يجدر ذكره أننا نلاحظ استخدام الكتابة المستديرة الحروف فى بعض أنواع الخزف الايرانى وغيره من التحف على نحو يشعر بأن الغرض منها ليس زخرفيا تمـاما ؛ ولعل السبب فى ذلك غرام الايرانيين بالشـعر ، وحرصهم فى كثير من المناسبات على كتابة بعض الأبيات على التحفة الفنية ؛ وفضلا عن ذلك فان بعض تلك الكتابات لا يقصـد به الا تسجيل تاريخ القطعة واسم صانعها ، كما نجد على بعض نجوم القاشانى التى تكسى بها الجدران . وأكثر ما ترى هذه الكتابات النسخية على الخزف المصنوع بايران فى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ومعظمها لايختلف خطه عن الخطوط المستديرة الحروف والمستخدمة فى المخطوطات ؛ اللهم إلا فى لوحات القاشانى الكبيرة ذات الأشرطة الكتابية البارزة ، فقد استعملت فيها خطوط نسـخية محوّرة بعض التحوير ومختلفة عن الخطوط المستخدمة فى المخطوطات .

وفى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) بلغت الزخارف الكتابية عصرها الذهبى فى إيران ؛ وظلت محتفظة بمكانة ساميـة حتى عصر الدولة الصفوية فى القرن العاشر الهجرى .

الرســوم الهندسـية

أما الرسوم الهندسية فانها أقل شأنا فى الطرز الايرانية منها فى سائر الطرز الإسلامية[1] ولعل ذلك راجع الى غنى الطرز الإيرانيـة بالزخارف الآدميـة والحيوانية والنباتية .

والمشاهد على كل حال أن الزخارف الهندسـية فى الفن الايرانى لم تبلغ أوج عزها إلا منذ القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى)، وأنها كانت ملائمة جدا للزخرفة بقوالب الطوب و بالفسيفساء الخزفية؛ فلا عجب أن أصبح لها شأن عظيم فى العمارة؛ كما استخدمت أيضا فى رسوم الصفحات المذهبة وفى زخارف الحشوات الخشبية. بينما أصاب الفنانون فى تطعيم المعادن أبعـد حدود التوفيق فى الجمع بين الزخارف الهندسـية والزخارف النباتية . أما فى الخزف والمنسوجات فان استخدام الزخارف الهندسـية كان نادرا .

وأساس الرسوم الهندسية فى الفن الايرانى هو المثلث والمربع والدائرة . وقد أبدع القوم فى وصل الزخارف وشبكها و إدخال بعضها فى بعض .

ولكن أكثر الزخارف الهندسية التى نجدها فى الطرز الإيرانية إنما تكون فى زخارف العمائر؛ ففى ضريح الشيخ صفى الدين بأردبيل فسيفساء خزفية بها شبه حروف كوفية فى أوضاع هندسـية ، وترجع الى القرن السابع الهجرى

---

(١) راجـع ماكتبه الأسـتاذ بورجوان J. Bourgoin عن الزخارف الهندسـية ، فى كتابه Les Eléments de l'art arabe المطبوع فى باريس سنة ١٨٧٩ ؛ وانظر Antonio Prieto Vives : La simetria y la composicion de los tracitas musulmanes فى مجلة Investigacion y Progreso عدد ٣ من السنة السادسة ، الصادر بمدريد فى مارس سنة ١٩٣٢ ص ٣٣ وما بعدها .

(نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر الميلادى) . وفى جدار إيوان بالمسجد الجامع فى إصفهان أشكال متعدّدة الأضلاع فى أوضاع نجمية وترجع الى القرن الثامن الهجرى (بداية القرن الرابع عشر)؛ وتشبه كل الشبه ما كان معاصرا لها من الزخارف الهندسية فى مصر . وفى السقف بغرفة القبة الصغرى فى المسجد المذكور رسوم هندسية جميلة ترجع الى نهاية القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى)، وتمتاز بأن أشكالها مكونة من خطوط أصلها أجزاء من محيطات دوائر، مما يكسب المجموعة كلها طابعا طريفا وجميلا باختلافه عن سائر الرسوم الهندسية التى ذاع استعمالها فى الطرز الاسلامية .

وفى جنبد سرخ بمدينـة مراغة زخارف هندسية جميلة ، وقوامها رسم الصليب المعقوف، وترجع الى منتصف القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) . وبالمسـجد الجامع فى يزد زخارف هندسـية بارزة من الخزف والجص . وفضلا عن ذلك فاننا نجد الأشكال الهندسية المختلفة فى زخارف بعض التحف الخزفيـة ، ولا سيما منتجات مدينـة ساوه فى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

وطبيعى أيضا أن تستخدم الزخارف الهندسية فى تذهيب بعض المخطوطات الثمينة، ولاسيما المصاحف فى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعـد الميلاد)، كما يظهـر فى بعض أجزاء من مصحف محفوظة فى دار الكتب المصرية ، وقـد كتبها وذهّبها عبـد الله بن محمود الهمذانى سـنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ ميلادية) للسلطان المغولى الجايتو خدابنده . وأبعاد هذه الأجزاء ٤٠ × ٥٠ سنتمترا . وصفحاتها المذهبة غنية بزخارفها الهندسية الغريبة فى تنوعها ونضارتها .

وقد مرّ بنا أن الايرانيين استخدموا الرسوم الهندسية فى الزخارف المحفورة فى الخشب ولا سيما فى التوابيت والصناديق وما الى ذلك .

وتمتاز الزخارف الهندسية الايرانية المتقنة بأنها أكثر اتزانا وتنوعا وأعظم تركيبا من الزخارف الهندسية فى الطرز الاسلامية الغربية كالطراز المغربى الأندلسى والطراز المملوكى المصرى . وقد تكون الأولى أقل تعقيدا من الثانية ؛ ولكنها تدل فى أعظم الأحيان على عمق تفكير هندسى وعلى مسحة علمية تميز المسحة الآلية المملة التى نراها فى بعض الرسوم الهندسية المغربية . على أن هذا لا يصدق إلا على النماذج الجيدة من الرسوم الهندسية الايرانية ، أما الأنواع العادية فلا تختلف كثيرا عما نعرفه فى إيران و بلاد المغرب .



والمشاهد بوجه عام أن الزخارف الساسانية لم تتغير فى العصر الاسلامى إلا تدريجيا ، و بسرعة تختلف بحسب المادة و بحسب الموقع الجغرافى المحلى فى إيران ، فالمعروف مثلا أن المقاطعات الشرقية كانت أكثر محافظة على الروح الايرانية ، بينما كانت المقاطعات الغربية مرتعا أكثر خصوبة وأعظم استعدادا لقبول الأساليب الفنية المأخوذة من بلاد الجزيرة ومن سورية ، وهى الأساليب التى لها بالفنون الكلاسيكية فى البحر المتوسط علاقة وثيقة .



ولا يفوتنا قبل إتمام الكلام عن العناصر الزخرفية فى الفن الإيرانى الإسلامى أن نشير الى موضوع زخرفى نسميه فى الاصطلاح الفنى « تشى » . وقد أخذه الإيرانيون عن الفن الصينى . وهو زخرفة اسفنجية الشكل ؛ ولعلها

كانت فى الشرق الاقصى رمزا لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق، ثم اقتبسها الفنانون الايرانيون فيما اقتبسوه من الاساليب الفنيـة الصينية . وتظهر هذه الزخرفة جليا فى السجادة الحرير الموشاة بالذهب والفضة والتى أهداها سمو الأمير يوسف كمال الى دار الآثار العربية ؛ فان فى هذه السجادة منطقة وسطى وحولها خمســة إطارات أو مناطق غير متساوية فى العرض، وأولها من الداخل مزين بخطوط متعرجة على شــكل السحب الصينية التى نحن بصددها الآن[١] .



بقى علينا فى ختام هــذا الفصل أن نشير إلى ميزة فى الزخارف الايرانية فى العصر الاســلامى، بل فى الفنون الاسلاميــة عامة ، وهى أن الأساليب الفنية الاسلامية لم تعــد تحمل إلى حد كبير طابع الملك والأمير والسـلطان كما كانت الفنون الايرانية فى العصور القديمة ، ولم تعــد مظهرا من مظاهر الدين والعبادة كما كانت تلك الفنون نفسها وكما كان الفن المصرى القــديم ؛ وإنمـا أصبحت فى معظم الأحيان فردية وشــعبية ودنيوية[٢] ؛ ولكن الطراز الايرانى فى الاســلام احتفظ بقسط من ذلك الأسلوب القديم أكبر ممـا احتفظت به سائر الطرز الفنية الاسلامية، التى لم تتأثر بمـا كان للملك فى إيران القديمة من مكانة شبه إلهية .

(١) انظر الدليل الموجز لمعروضات دار الآثار العربية (تأليف ڤييت وترجمة زكى محمد حسن)، اللوحـــة ٢٥

(٢) ولكن هــذا لا ينفى أنها كانت ملكية أرستقراطيــة فى اعتمادها على تعضيــد الأمير وكبار الدولة .

تأثير الفن الايرانى الاسلامى على الفنون الأخرى

لسنا نريد هنا أن نتحدث عما كان للفنون الإيرانيـة من شأن عظيم فى العصور القديمة، وعما نقلته عنها سائر الفنون قبل الاسلام؛ فان هذا ميدان واسع، لسنا نفيد منه فى هـذا المقام إلا أن إيران كانت منذ القدم مصدرا لكثير من الأساليب الفنية التى نقلتها المدنيات الأخرى، وأن انتشار الفن الايرانى لم يعادله أو يفقه إلا انتشار الفن الاغريق، وأن العلاقة بين إيران و بيزنطة كان لها فى ميدان الفنون صدى عظيم الشأن .

والحق أن إيران لم تفقد فى العصر الإسلامى هذه المكانة؛ ولا سيما فى صناعة المنسوجات. ولم يكن الايرانيون أساتذة الفن للأقاليم التى خضعت لهم سياسيا فحسب؛ بل امتد تأثيرهم الى مصر والشام وصقلية و بعض الأقطار الأوربية.

أما الأقاليم التى كانت خاضعة لحكمهم حينا من الزمان؛ والتى طبعت الفنون فيها بطابع إيرانى ظاهر، فأهمها بلاد القوقاز، التى سادت فيها الثقافة الإيرانيـة على الرغم من الأجنـاس المختلفة التى كانت تسكنها . والواقع أن السجاد والتحف المعدنية والخزفية والقاشانى وما الى ذلك من الآثار الفنية التى كانت تصنع فى القوقاز لا تختلف كثيرا عن منتجات إيران؛ وقد يصعب تمييزها منها على غير ذوى الخبرة فى الفنون الاسلامية . ولم يكن هـذا التأثير الإيرانى فى الأساليب الفنية فى القوقاز ملموسا فى التحف فحسب[1]؛ بل كانت

(١) راجع J. Mourier : L'Art du Caucase، الطبعة الثانية فى بروكسل سنة ١٩١٧

بعض العمائر القوقازية تشهد بامتداد الأساليب المعمارية الايرانية الى تلك البلاد. وخير مثال على ذلك كله قصر الخان فى مدينة باكو وقد شيد فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)، ثم لوحات القاشانى التى كانت تزين بها جدران العمائر ولا سيما المساجد . فضلا عن التحف المعدنية التى اشتهرت بصناعتها بلاد القوقاز والتى لم تكن تختلف كثيرا عما كان يصنع فى إصفهان.

أما آسيا الصغرى فقد كانت فى عصر السلاجقة إقليما من امبراطوريتهم كما كانت إيران نفسها . والواقع أن الفن فى بلاد الجزيرة وفى بلاد الأناضول كان منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) متأثرا بالفن الايرانى كل التأثير . ولما انفصلت تلك الأقاليم عن إيران على يد الأتراك العثمانيين لم تنقطع صلتها الفنية والثقافية بايران؛ فالخزف الذى كان يصنع فى اسنيك والذى ينسب خطأً الى رودس ، والديباج الثمين الذى كان ينسج فى آسيا الصغرى ، والسجاجيد التركية التى كانت تشبه فى اللون والزخرفة السجاجيد المصنوعة فى شمالى إيران ، وما الى ذلك من التحف الفنية التى تنسب الى الطراز العثمانى ، كل هذه كانت تحمل فى ثناياها الأساليب الفنية الايرانية، وتشهد بأن هذا الطراز العثمانى يمت للطرز الايرانية بأوثق الصلات[1] .

ولا غرو فقد كان الفنانون الإيرانيون يرحلون الى تركيا لكسب العيش والوصول الى الشهرة والعمل فى بلاط السلطان أو الاشتغال بتصميم بعض العمائر وزخرفتها . ولسنا ننسى أن الذى شيد المسجد الأخضر فى بروسة كان

(١) يلاحظ فى هذا الصدد أن استخدام اللون الأحمر الطماطمى على أرضية بارزة قليلا أسلوب فنى كان موجودا فى الخزف الايرانى المصنوع فى ساوه فى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة ، كما وجد فى الخزف التركى المصنوع فى اسنيك منذ القرن العاشر الهجرى .

مهندسا إيرانيا من تبريز . وفضلا عن ذلك فقد كان الأتراك العثمانيون فى حروبهم مع الأسرة الصفويه فى إيران يحرصون على الانتفاع بخدمات الأسرى الذين كانوا يتقنون فنا من الفنون أو يلمون باحدى الصناعات الدقيقة .

بل إن الدولة العثمانية، بما كان لها من علاقات بالدول الأوربية، كانت طريقا انتقلت بوساطته الأساليب الفنية الإيرانية الى جزر البحر المتوسط وايطاليا وسائر الدول الأوربية[1] .

وقد كانت آسيا الصغرى واسطة لنقل بعض الأساليب الفنية الإيرانية الى أوربا قبل قيام الدولة العثمانية؛ فقد استطاعت بيزنطة أن تقلد الخزف الايرانى الذى نعرفه اليوم بأسم خزف « جبرى » ، وأنتجت نوعا من الخزف يشبهه فى الزخارف وفى اللون ؛ ثم نقلت ايطاليا عن بيزنطة هذا النوع الجديد ، وتطورت هذه الصناعة حتى تمخضت فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) عن الخزف المصنوع فى مدينة اورفيتو Orvieto .

وقد كانت الأساليب الفنية فى أفغانستان شرقا وفى التركستان شمالا جزءا من الأساليب الفنية الإيرانية . كما أن الطراز الإسلامى فى الهند قام على أكتاف المصورين الإيرانيين، الذين كانوا يعملون فى البلاط الأمبراطورى، والذين كانوا المثل الذى ينسج على منواله تلاميذهم من الهنود . والواقع أن

(١) راجع H. Glück : Kunst und Künstler an den Höfen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst (Historische Blätter, Herausg. von Staatsarchiv Wien, I, 1921) ص ٣٠٣ — ٣٢٥

« أجرا » و « لاهور » و « دلهى » وغيرها من المدن الهندية كانت مزدحمة بالفنانين الإيرانيين ، يحرص الجميع على الانتفاع بمواهبهم [١] .

أما أثر إيران فى الطراز الاسلامى العباسى فقد أشرنا اليـه فى أول هذا الكتاب [٢] . والمعروف أن بغداد كانت فى العصر العباسى من أعظم مدن الدنيا ، كما كانت معينا واسعا للثقافة والفنون الايرانيــة ؛ وكان الفنانون الايرانيون يعملون فى تجميلها بالعمائر الفخمة والتحف النفيسة . و يمكننا أن نتبين الأساليب الفنية التى انتقلت منها الى سائر الأقطار الاسلامية ، والتى لاشك فى أنها إيرانية الأصل . ومن ذلك العقد المدبب ؛ فان كثيرين من العلماء يظنون أنه نشأ فى العراق ثم نقله المعماريون فى الشام ومصر و جزيرتى رودس وصقلية ، ونقله النورمنديون من الجزيرة الأخيرة الى فرنسا وانجلترا . وكذلك الحشوات الخشبية فى المنبر المشهور بجامع القيروان يرجح أنها من صناعة فنانين إيرانيين فى بغداد [٣] .

وقد تأثرت بعض الطرز الاســلامية فى مصر والشام بالأساليب الفنيــة الايرانية . وكان أكثرها تأثرا فى هذا الميدان الطراز الفاطمى ؛ فان الزخارف المحفورة فى التحف الخشبية الفاطمية ، والرسوم النباتية والحيوانية التى تزين الخزف ذا البريق المعدنى ، وأشكال التحف المعدنية وزخارفها ، والصور التى

---

(١) انظر : H. Goetz : The genesis of Indo-Muslim civilization فى مجـلة Ars Islamica ج ١ (سـنة ١٩٣٤) ص ٤٦ — ٥٠ ؛ وانظر أيضا : A. Pope : Some interrelations between Persian and Indian Architecture فى Indian Art and Letters ج ٩ (سنة ١٩٣٥) ص ١٢١ — ١٢٥ (American Institute for Persian Art and Archæology, Reprint Series No. 6) .

(٢) راجع صفحة ١٧

(٣) قارن J. Strzygowski : Early Church Art in Northern Europe ص ٧٦ .

رسمت فى العصر الفاطمى مثل صور الحمام الذى كشفته دار الآثار العربية بجهة أبى السعود جنوبى القاهرة، وما الى ذلك من التحف الفاطمية، كل ذلك يدل على التأثير القوى الذى كان لايران على الأساليب الفنية الفاطمية[١].

وكذلك أعجب الفنانون فى الشرق الأقصى بالأساليب الفنية الايرانية. وكان تبادل الهدايا والتحف بين ملوك الصين وإيران سببا فى انتشار بعض الزخارف الايرانية فى فنون الشرق الأقصى. وقد كان إعجاب ملوك الصين بالتحف الايرانية شديدا حتى كانوا يضمونها الى أثمن التحف الصينية التى كانوا يحتفظون بها بين كنوزهم الفنية العظيمة. والواقع أن الصلة الثقافية بين الصين وإيران قديمة، وقد ترجع الى ما قبل العصر الكيانى. وقد لوحظ أن الديانة البوذية، حين انتقلت من الهند الى الصين مارة بوسط آسيا الذى كان مشبعا بالثقافة الايرانية، تأثرت بهذه الثقافة الى حد كبير[٢].



ولسنا نجهل أن الأساليب الفنية الايرانيـة وما تفرع منها فى الطرازين التركى والفاطمى أثرت على فنون الغرب فى بعض الميـادين، كما أثبت ذلك علماء الفنون والآثار من غربيين وشرقيين.

فالالات الفلكية الايطالية والأوربية — كالا سطرلاب مثلا — نقلها الأوربيون عن نماذج إسلامية صنعت فى إيران أو فى اسبانيا الاسلامية. وكذلك الأوانى التى كان القسس الأوربيون يستخدمونها فى العصور الوسطى ويسمونها

(١) انظر كتابنا «كنوز الفاطميين» ص ١٠٥ و ١٥٧

(٢) راجع B. Laufer : Sino-Iranica المطبوع فى شيكاغو سنة ١٩١٩

«اكوامانيل» و يصنعونها على أشكال الحيوانات والطيور كانت مأخوذة عن نماذج إيرانية وفاطمية .

والأوانى الخزفيـة ذات البريق المعـدنى تعلم الايطاليـون صناعتها من الأندلس ، التى كانت قد أخذتها عن الشرق الأدنى ولاسيما إيران . وكذلك التحف العاجية المصنوعة فى صقلية تأثر صانعوها بالأساليب الفنية فى الطرازين الفاطمى والايرانى . والمنسوجات الايرانية والتركية والفاطمية كان لها أثر كبير على زخارف المنسوجات فى صقلية وجنو بى ايطاليا. أما صناعة السجاد فانها تكاد تقوم على أسس إيرانية . وقد مرّ بنا أن بعض المصوّرين الايطاليين والألمـان فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر بعـد الميلاد أقبلوا على رسم السجاجيد والأقمشة و بعض التحف الإسلامية الأخرى فى لوحاتهم [١] . والأساليب الفنية فى التجليد عنـد الايطاليين منـذ عصر النهضة لم تنج من تأثير الأساليب الايرانية [٢] فى هذه الصناعة .

وعرفنا فضـلا عن ذلك أن طائفة من الفنانين الايرانيين فى صـناعة المعادن رحلوا الى البندقية، وكان تأثيرهم عظيما فى صناعة تطعيم البرونز بالفضة والذهب . كما أن « ألبومات » الزخرفة فى عصر النهضـة بأوربا كانت تشتمل على جزء وافر من الزخارف الإسلامية، ولا سيما الايرانية .

---

(١) راجع G. Soulier : Les influences orientales dans la peinture toscane (باريس سنة ١٩٢٤) .

(٢) انظر « تراث الاسلام » ، الجزء الثانى فى الفنون الفرعيـة والتصوير والعمارة (لجنة الجامعيين لنشر العلم ، فى مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سـنة ١٩٣٦) ؛ وراجع المقدمة التى كتبناها لترجمة هذا الجزء .

وقد ثبت عدا ذلك أن إيران كانت على اتصال وثيق بشمالى أوربا فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى)[١] ووجدت فى بعض أطلال شبه جزيرة اسكندناوه قطع من العملة الايرانية وكأس من الفضة ؛ كما ثبت أن الزخارف المحفورة على بعض تلك التحف الشمالية متأثرة بالأساليب الفنية الإيرانية[٢] .

والواقع أن بعض العلماء يذهبون الى أن اتصال شمالى أوربا فى نهاية القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) بشمالى آسيا و بايران والهند كان أوثق من اتصاله بجنوبى أوربا نفسها ، وأن الأساليب الفنية المستمدة من الفنون الاغريقية والرومانية والمسيحية لم تتغلب على الأساليب الفنية الأسيوية الأصل فى الفنون الشمالية الا بعد بداية القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) .

وعلى رأس الذين بحثوا فى الاتصال الفنى بين آسيا والشعوب الشمالية الأستاذ جوزيف ستريجوفسكى ، الذى نسب الى إيران قسطا وافرا من أصول

---

(١) راجع T. J. Arne : La Suède et l'Orient "Archives d'Etudes Orientales, 8, 1914" ص ١٤ — ١٧

(٢) انظر : Strzygowski : Les problèmes soulevés par la nef d'Oseberg et sa cargaison d'œuvres d'art فى Cahiers d'Art ج ٥ (١٩٣٠) ص ١٢١ — ١٢٨ ؛ و Strzygowski : Altai-Iran ص ٢٠٧ ؛ و E. Kühnel : Nordische und islamische Kunst فى مجلة Die Welt als Geschichte ، السنة الأولى (١٩٣٥) ج ٦ ؛ وراجع أيضا مقال الدكتور كونل Kühnel من ص ٥٦ الى ٦٧ فى كتاب Der Orient und Wir الذى أصدرته الجمعية الألمانية الشرقية فى برلين سنة ١٩٣٥ .

الفنون المسيحية والذى كان شديد الإيمـان باتصال الثقافة الفنية بين إيران وشمالى آسيا وشمالى أوربا . ومما كتبه فى هذا الصدد (١) :

"In my studies on the origin of Christian art, it was in Asia, in the art of Iran, that I first discovered a powerful rival to the culture of Greece and Rome, and it is from that country, situated on the southern part of Northern Asia, that the art known to us as mediaeval, was derived. Later, however, I saw that this Iranian world was closely related to the North of Europe, and that to understand the one it was necessary to be acquainted with the other."



ولا شك فى أن بعض الأساليب المعمارية الايرانية تسربت الى مصر والشام ثم الى صقلية وبعض الأنحاء الأوربيـة الأخرى . والواقع أن أحد المؤلفين الغربيين واسمه رســل سترجيس Russel Sturgis قـد عرف بقوله إن تأثير بعض عناصر العمارة الايرانية على عمارة أوربا إبان العصور الوسطى يكاد يعادل تأثير العمارة الرومانية نفسها (٢) .

وليس هذا بغريب، فقد استطاع المسلمون فى الأقاليم التى فتحوها أن يؤثروا فى الأساليب المعمارية، فبدأت فى التطور السريع حتى أصبحت هناك طرز معمارية إسلامية تختلف باختلاف الاقاليم الإسلامية؛ ولكن لها شخصية

(١) انظـر : J. Strzygowski : Early Church Art in Northern Europe ص ١٤٣ . ومع أننا نعتقد بأن هذه العبارة صحيحة الى حد كبير فان علينا أن نذكر أن سترجوفسكى عرف بين مؤرخى الفنون الشرقية بآرائه الجريئة فى تاريخ الفنون .

(٢) انظر : Russel Sturgis: A History of Architecture ج ٢ ص ٥٨

ظاهرة وصفات مشتركة، تجمعها على الرغم من تعدد أصولها . وكما كانت هذه الطرز المعمارية الإسلامية وليدة الأساليب المعمارية القديمة، فقد استطاعت أيضا أن تؤثر على العمارة فى العصور الوسطى، ولا سيما فى الأصقاع التى امتد اليها نفوذ المسلمين السياسى أو الثقافى كصقلية والأندلس وجنوبى فرنسا وجنوبى ايطاليا والبلقان وجزر البحر المتوسط والأصقاع الإسلامية فى افريقية وجزائر الهند الشرقية .

وقد اقتبس الغربيون أثناء الحروب الصليبية بعض الأساليب المعمارية فى سورية ومصر. ولم يكن كل ما اقتبسوه سوريا أو مصريا بحتا؛ فالمعروف أن العمارة الاسلامية فى العراق ومصر والشام تأثرت ببعض الأساليب الايرانية منذ القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) .

وكذلك يلاحظ أن العقد الانجليزى التيودورى فى البناء لايختلف كثيرا عن العقد الايرانى المدبب الذى ينتهى انحناؤه بخطين مستقيمين؛ كما أن بعض الأساليب المعمارية التى استخدمت فى السقوف والقباب بأوربا فى العصور الوسطى ربما كانت مأخوذة عن إيران والشرق الاسلامى .



وإذا أردنا أن نتبين تأثير الفن الايرانى فى سائر الفنون، ولا سيما الغربية منها، لا يجب أن نقف عند الأساليب الفنية نفسها؛ وإنما يجدر بنا أن نفطن الى أن كثيرا من المثل العليا فى الفنون الغربية، من أناقة ودقة وتماثل فى الرسوم والزخارف، ترجع الى أصول إيرانية .

وفضلا عن ذلك كله فان بعض الفنانين الاوربيين فى بداية القرن الحالى جذبتهم الأساليب الفنية الايرانية ، فتأثروا بألوان الصور الايرانية، وأدخلوا فى آثارهم الفنية عناصر تدل على نزعتهم فى التأثر بالمحيط الفنى الايرانى ورغبتهم فى الخـروج عن المألوف من قواعد الفنـون الأوربية، التى لم تكن تتطـور وتتغير الا بقدر وببطء .

فالمصـور الفرنسى هـنرى ماتيس Matisse ، الذى اشـتهر بأساليبه العجيبة فى مزج الألوان واسـتخدامها ، وبثورته على النزعات الفنيـة التى سادت فى بداية هذا القرن ، كان من المعجبين بالفن الإيرانى، وكانت لديه مجموعة نفيسة من التحف الإيرانية، وقد اعترف بتأثير بعض الأساليب الفنية الإيرانيـة على فنه. كما أن بعض النقاد الأوربيين كانوا يشبهون لوحاته الفنية بالصور الإيرانية أو الهنـدية وبالصور المذهبـة فى مخطوطات العصـور الوســطى .

وكذلك المصور والحفـار الانجليزى فرانك برانجوين Brangwyn الذى ولد سنة ١٨٦٧ و بدأ حياته الفنية برسم الصور الحائطية، اعترف أيضا بفضل المثل العليا فى الفن الإيرانى على أساليبه الفنية العـامة ، ولا سيما فى المناظر الشرقية التى كانت يرسمها فى بعض الأحيان .

والمصـور الهولنـدى ماريوس باور Marius Bauer ، الذى ولد سنة ١٨٦٤، زار تركيا والهند ومصر وأتيح له أن يعجب بفنون إسلامية وثيقة الصلة بالفن الإيرانى؛ فلا عجب إذا رأينا فى بعض رسومه روحا إيرانية قربتها الى قلوب الهواة فى هولندة .

والمصور الانجليزى وليم روتنشتاين William Rothenstein ، الذى ولد سنة ١٨٧٢ وعيّن فى سنة ١٩٢٠ مديرا للكلية الملكية للفنون فى سوث كنسنجتن ، عمد الى الفن الإيرانى فاستوحاه بعض الأساليب الفنية التى أكسبت صوره نضارة ظاهرة .

أما المصور الجزائرى المعاصر ، محمد راسم ، فقد أفلح فى أن ينسج فى صوره على منوال الصور الإيرانية فى المخطوطات النفيسة . ومع أن له دراية واسعة بالتصوير الغربى ، فقد اختار أن يتبع الأساليب الفنية الإيرانية ، وأن يكون فنه زخرفيا قبل كل شىء ، وألا يستخدم الظل والضوء على الطريقة الغربية إلا بقدر . وقد أصاب فى ذلك كله نجاحا كبيرا ، حتى قال الأستاذ جورج مارسيه Marçais ، فى خطبته بمعرض الفنون الوطنية بالجزائر (٥ مارس سنة ١٩٣٧) إن نهضة عظيمة أحيت فن التصوير الإسلامى بفضل هذا الفنان ومن تأثروا به من تلاميذه والمعجبين بأسلوبه الفنى .



والواقع أن جل النزعات الحديثة فى الفن يبدو فيها رجوع الى بعض مبادئ الفن الإيرانى ؛ ولكننا لا نزعم أن كثيرين من الفنانين المحدثين قد تأثروا بالفن الإيرانى ، وإنما الحق أن بعدهم عن الأصول الفنية الكلاسيكية يكسب آثارهم الفنية طابعا شرقيا الى حدٍ ما ؛ وحسبنا أنهم لا يعنون الآن بأن تكون الصورة مثالا صادقا للطبيعة المنقولة عنها ، بل يقنعون بالفكرة والمنظر العام وشىء من الشبه بين « الأصل » والصورة .



وصفوة القول أن إيران أتيح لها ، بفضل موقعها الجغرافى ، أن تكون حلقة الاتصال بين المدنيات الشرقية القديمة والمدنيات الغربية، فكان لها فى تاريخ العمارة شأن عظيم، وتسربت أساليبها الفنية الى الشرق الأقصى والى وسط أوربا وجنوبيها والى البلاد الشمالية المحيطة ببحر البلطيق، وذلك بفضل التجارة فى وسط آسيا والمحيط الهندى والبحر المتوسط وطرق التجارة من الروسيا الى البلاد السكندنافية، فضلا عن الهدايا التى كان الملوك والأمراء يعنـون بتبادلها فخرا بصناعات بلادهم و إبقاءً للعلاقات الودّية بينهم .

خاتمــــة

رأينا فى الصفحات السابقة كيف تطوّر الفنّ الإيرانى فى الإسلام وألممنا، فى شىء من الاختصار، بالميادين المختلفة التى أظهر فيها الإيرانيون عبقريتهم الفنية . ونودّ الآن أن نختتم حديثنا بلمحة عامة عن مميزات هذا الفن .

ولعل أوّل ما يلفت النظر فى العمائر والتحف الفنية الإيرانية ما فيها من عظمة وفخامة، ولكنها عظمة ممتازة، ومشربة بالدقة وحسن الذوق والبراعة والتوفيق فى الاختيار ؛ فان الشعب الإيرانى شعب ذو مزاج رقيق فى فنه وأدبه وحياته الاجتماعية . والذين يفهمون مقام قصائد حافظ و رباعيات الخيام وقصص سعدى فى الأدب العالمى يمكنهم أن يعرفوا مكانة الفن الإيرانى بين سائر الفنون ، وأن يدركوا ما يمتاز به من أرستقراطية ، قوامها الرقة والابداع والاتقان .

وفضلا عن ذلك فالايرانيون شعب فنان ذو غريزة زخرفية قوية ؛ ولذا يكاد الفن يشمل كل ما يستخدمه الإيرانى فى حياته ؛ بل إن الصانع العادى لا يقنع فى منتجاته بنصيب قليل من جمال الفن ورونقه .

والإيرانيون يحبون الزهور والحدائق ، ولا يملون الحديث عنها فى أدبهم وشعرهم ؛ وهم بعد ذلك يتخذونها عنصرا أساسيا من عناصر الزخرفة عندهم .



والفنون الايرانية فى الاسلام أكثر الطرز الاسلامية تماسكا ووحدة . وحسبك أن توازن بين الطرز الفنية فى مصر : الطولونى والفاطمى والمملوكى، لتدرك أن الفرق بين كل منها والذى يليه أكبر من الفرق بين الطراز السلجوقى والطراز الايرانى التترى والطراز الصفوى .

أجل، إن البناء أو التحفة المصرية الإسلامية لها ذاتيتها فى كل العصور وإننا نستطيع أن ندرك لأول وهلة أن القطعة الفنية من منتجات مصر ؛ ولكننا نشعر أن العمائر أو التحف الإيرانية أشد وحدة، وأن غير الأخصائيين، اذا نسبوها الى طراز آخر، فانما ينسبونها الى طراز متأثر بالفن الايرانى كل التأثر كالطراز العثمانى أو الطراز الهندى .

وقصارى القول أن الطرز الفنيـة الايرانية عظيمة التماسك ووافرة الاستقلال عن غيرها من الطرز الاسلامية التى لم تتأثر بالأساليب الفنية الايرانية . بيد أن الطرز الاسلامية جميعا، فى إيران وفى مصر وفى سائر الأقطار الاسلامية، مشتركة فى صفات عدّة هى التى تكسبها الطابع الإسلامى .



فالفن الإسلامى عامة فن غير شخصى . والفنان المسلم فى إيران ومصر وإفريقيـة والأندلس والشام وتركيا لايعمل على أن يعبر عن الطبيعة أو عن الحقيقـة أو عن شعوره تعبيرا خاصا يميزه عن غيره من الفنانين ، ولا يثبت وجوده باتخاذه طريقا خاصا وأسلوبا معينا ينم عنـه ؛ وإنما نراه فى أكثر الأحيان يتبع السبيل المطروق ويقتفى أثر الأقدمين ويسير على الأساليب

الفنيـة الموروثة . والفنان المـاهر يفوق غيره فى إتقـان الرسم أو الزخرفة ؛ ولكنه قل أن يبتدع شيئا جديدا . ولعل هـذا أكبر سبب فى أن أكثر التحف الاسلامية مجهولة الصانع، ونحن حين نعجب بهـذه التحف قل أن نفكر فى صانعها، لأنها جزء من كل : هو الطراز الذى تنسب اليه ؛ ولأننـا نسـتطيع أن نعرف البلد الذى صنعت فيه والعصر الذى ترجع اليه؛ ولكن صانعها لم يترك لنا من شخصيته ما يساعد على تسجيل اسمه لنا، وما يبعث فينا الشوق الى معرفته . أجل، إن هناك حالات شاذة ؛ ولكنها تثبت القاعدة كما يقولون ، والفنان إذن وسـيلة وأداة ؛ ومنتجاته لا تدل عليـه ؛ ولذا لم يكتب المسلمون فى تاريخ حياة الفنانين حتى أننا اذا عثرنا على اسم فنان لم نجد عنه فى كتب التاريخ والأدب ما يمكننا أن نتبين منه بيئته والعوامل التى أثرت فى فنه . والحق أن البون شاسع بين حال الفنانين فى تاريخ الغرب ونصيبهم فى الشرق الاسـلامى . فاللغات الاغريقية واللاتينية ثم اللغـات الأوربية غنية بما فيها من مؤلفات فى تاريخ الفنانين ودرس البيئة التى عاشوا فيها والعوامل المختلفـة التى أثرت فى فنونهـم . بل إن بعض مؤرخى الفنون يكرسون حياتهم العلمية لدرس فنان من الفنانين وإماطة اللثام عن كل دقيقة صـغيرة فى حياته وفى آثاره الفنية . أما فى الاسلام عامة فان نصيب الفنان من العناية كان ضعيفا هينا .

والواقع أن الفنانين فى الاسـلام لم يفتنوا بمنتجاتهـم من ناحية الجـدة والابداع ؛ فكانوا فى معظم الأحيان لا يكتبون على تلك التحف أسماءهم ، ولم يشعروا بلزوم ذلك ولم يفكروا فيـه ؛ كأنهم كانوا يعلمون أنهم فى الغالب صناع وليسوا فنانين .

ولا ريب فى أن هذه الصفة من صفات الفنون الاسلامية غير واضحة لكثيرين من المشتغلين بالفنون ؛ وحسبك أن أحد الزملاء كتب العبارة الآتية فى مقال عن « بدائع الفن الايرانى » :

« وظاهرة من أهم ظواهر الفن الايرانى وحدة معانيه فى جميع نواحى الفنون وفى جميع عصوره التاريخية . فالفنون الايرانيـة مجموعة لهـا شخصية متحدة تتلاشى من ورائها شخصية الفنان . واذا كنا لا نعرف الا القليلين من رجال الفن الايرانى، فذلك لأنهم كانوا يدمجون شخصيتهم فى شخصية قومية أعلى، وكانوا يعتقدون أنهم إنما يعملون لمجد خالد لا لمنفعة شخصية » .

وفى رأينا أن الزميل الفاضل لم يكن موفقا كل التوفيق فى الجزء الأخير من هذه العبارة؛ لأن الواقع أن قلة الإمضاءات فى الفنون الإسلامية وندرة البيانات عن الفنانين ترجعـان إلى طبيعـة الفن الإسلامى فى قـلة الإبداع والابتكار ، وفى اتباع الفنانين مجموعة من الأساليب الفنيـة الموروثة ، كما ترجعان إلى أرستقراطية الفنون الإسلامية والى أن الأمير أو الثرى الذى يشيد له البناء أو تصنع له التحفة الفنية يأبى أن يسود اسم المهندس أو الفنان، ويحرص على أن يكون الفضل كل الفضل لشخصه بوصفه المنفق على تشييد البناء أو صاحب التحفة[1] .

ولكن لا يفوتنا أن نذكر أن الطرز الايرانية هى أحفل الطرز الاسلامية بالحالات الشاذة عن القاعدة التى شرحناها فى السطور السابقة . وذلك لأن

(١) راجع مقالنا عن « إمضاءات الفنانين فى الاسلام » بمجلة « الثقافة » ، العدد ٤٠ ، القاهرة فى ٣ أكتوبر سنة ١٩٣٩ .

الطرز الفنية الايرانية كانت أكثر فهما للحياة من سائر الطرز الاسلامية . ويرجع ذلك الى أن الفنانين الايرانيين لم يكترثوا بتحريم تصوير الكائنات الحية أو تجسيمها ، فاتسع الأفق الفنى عندهم ، وأقبلوا على توضيح المخطوطات بالصور ، وعلى إنتاج التحف البديعة ، وأصاب بعضهم فى هذا السبيل توفيقا حق له أن يفخر به وأن يسجله لنفسه ، أو ظن خطأً أنه أصاب ذلك التوفيق ، فسجله بدون أن يستحقه .



وكان الإيرانيون ، كسائر الشعوب الاسلامية ، يكرهون الفراغ فى زخارفهم ، ويميلون الى تغطية كل المساحات المراد تزيينها ، فلا يتركون من سطحها شيئا بدون زخارف ؛ ولكنهم لم يبالغوا فى ذلك كل المبالغة ؛ بل لقد أدركوا أحيانا — ولاسيما فى زخرفة الخزف — ما يمكن أن يفيدوه من ترك بعض الفراغ بين العناصر الزخرفية المختلفة .



وثمة ميزة أخرى للطرز الايرانية فى الاسلام . وهى أنها أكثر الطرز الاسلامية اتصالا بالتاريخ القومى فى الأقاليم التى قامت فيها ؛ فقد عمد الايرانيون الى تاريخهم الوطنى ، واتخذوا منه موضوعات عديدة للتصوير والزخرفة ، ورسموا قصصه فى الخزف وفى الصور التى زينوا بها المخطوطات وغير ذلك .

ولعل السبب فى ذلك أنهم الأمة الوحيدة التى لم يقطع الاسلام صلتها بتاريخها القديم ، بعد أن فتحها العرب وأصبحت جزءاً من امبراطوريتهم .

وحسبك أن تمعن النظر فى الطرز الفنية التى قامت فى مصر : الطولونى والفاطمى والمملوكى ، فأنك لن ترى فيها كبير صلة بالعصر الفرعونى أو العصر الاغريقى الرومانى أو العصر القبطى ، من عصور التاريخ المصرى . ولاغرابة فان المصريين فقدوا بعد الفتح العربى لغتهم وأدبهم القديم ، بينما إيران صمدت للعنصر العربى طويلا ولم تفقد لغتها القديمة ، و إن كتبتها بالحروف العربية واستعارت لها من اللغـة العربية آلاف المفردات والتراكيب . وفى القرن الرابع الهجـرى (العاشر الميلادى) قامت نهضة قوية فى إيران ، وذاع استخدام اللغة الفارسية فى الأدب من جديد ، وزاد اعـتزاز الايرانيين بتـاريخهم الوطنى القـديم ، و بعبقريتهم الفنية التى ورثوها عن أسـلافهم الساسانيين . وكان بعد ذلك كتابهم العظيم «الشاهنامه» سجـلا لتاريخ بلادهم وما ألم بهـا من الأحداث الخرافية والواقعية ، فضلا عن سير أبطالهم المشبعة بطرائف الأخبار وقصص الحب والبطولة . وكان لهـذا كله أكبر أثر فى فنونهم وفى الموضوعات التى أقبلوا على تصويرها أو اتخذوها عناصر زخرفية .

وحسبك دليلا على خلود الثقافة الإيرانية فى تاريخ إيران ، على الرغم من التقلبات السياسية ، أن هذه الملحمة الإيرانية الوطنية نظمها الفردوسى برعاية محمود الغزنوى الذى كان تركى الأصـل والذى عنى برعاية الثقافة الايرانيـة الإسلامية وعاش فى بلاطه بعض ذوى الشأن الخطير من شعراء إيران .

بل إن الثقافة الايرانية كانت حينا من الزمن من ألزم الأشياء للطبقات العالية فى الشرق الاسلامى ؛ وذلك بعد أن زادت مكانة اللغة الفارسية حتى صارت تعنى بدراستها الطبقـة المثقفة فى الولايات التركية منذ القرن العاشر

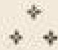
الهجرى (السادس عشر الميلادى) . وقد ظلت الفارسية ذائعة فى بلاد الهند حتى القرن الماضى (التاسع عشر الميلادى) . ولا يزال لها فى تلك البلاد شأن غير يسير .



ومما تمتاز به التحف الايرانية على غيرها من التحف الغربيــة ومنتجات الشرق الاقصى أن فى أشكال التحف الايرانية شيئا من الحرية والحياة والبعد عن الدقة والكمال الآليين . وحسبك أن توازن بينها و بين الأوانى الاغريقية مثلا لتتبين فى هذه شيئا من الجمود والشدّة والجفاف ، ربما كان أساسه التزام أشكال معينــة وأداءها بدقة تذكر بالآلات التى تنتج آلاف القطع المتماثلة والتى لا تتميز إحداها عن الأخرى .



واذا جاز لنا أن نتكلم عن وحدة فنية عامة فى إقليم من الأقاليم التى ساد فيها الاسلام ، فان هـذا الاقليم هو إيران ؛ لأن الفن الايرانى فى الإسلام — ولا سيما الفنون الزخرفية أو الفرعية — يمكن اعتباره متصلا الى حد كبير بالفن الايرانى القديم . فالعبقرية الفنية قديمة فى الشعب الايرانى ، وكانت تتكيف بأهواء الأسرات الحاكمة فى البلاد ، بدون أن تفقد طابعها الوطنى كله ، حتى أصبحت الطرز الايرانية فى الاسلام أغنى الطرز الفنية الاسلامية بآثار الفنون التى كانت سائدة فى البلاد قبل الاسلام . حقًا إن الطراز الهندى الاسلامى يصدق عليه هذا القول أيضا ؛ ولكن علينا أن نذكر أنه قام على أكتاف الايرانيين وأنه تأثر بهم تأثرا كبيرا ، حتى أن بعض الباحثين لا يعتبرونه طرازا فنيا قائما بذاته .



ولا يجدر بنا أن ننسى ما فى التحف الفنية الايرانية من نضارة تكسبها شبابا دائما، وتبعد عنها فى أكثر الأحيان ذلك الوقار والجفاء والهيبة التى تحيط بالتحفة الفنيـة فتطبعها بطابع آخر . وحسبك أن تنظـر الى صـورة إيرانية ثم الى لوحة فنية غربية من العصر نفسه، لترى أن شعورك فى الحالتين لا يكون واحدا؛ فللصورة الايرانية سحرها الخاص، وخيالها الواسع، وثروتها الزخرفية، وألحانها المتكررة، كالموسـيقى الشرقية، وفى اللوحة الغربيـة ألوانها المملوءة بالمعانى، وتكوينها الباعث على التفكير، ومغزاها فى بيان نعيم الحياة أو آلامها. وقصارى القول أن اللوحة الفنية الأوربية أكثر نضوجا، وأنفذ الى أعماق الحقيقة، وأقدر على بيان الجمـال الروحى فى الحيـاة والطبيعة وعلى تصوير التضحيات البشرية فى الدين والوطنية والمثل العليا .

وإننا لا نلمس هذه النضارة والشباب الفنى فى الصور الايرانية فحسب؛ بل نراها فى الخزف وألواح القاشـانى والمنسوجات؛ حتى العمائر الايرانية، لا نجد فيها كل الوقار والجفاف والهيبة التى نراها فى العمائر الاسلامية فى سائر الأقطار الاسـلامية .

ولا ريب فى أن هذه الميزة، كأكثر الميزات الأخرى فى الفن الايرانى، ترجع لدرجة كبيرة الى طبيعـة إيران ومناخها وشمسها وبيئـة الفنانين فيها . وقد اختلفت الآراء فى تحـديد ما كان لهذه العناصر من التأثير فى الفن الايرانى؛ فبالغ بعض الكتّاب فى مقدار هـذا التأثير، كما بالغ تين Taine فى كتابه « فلسفة الفن » ومارش فيلبس Philips فى كتابه «الفن والبيئة»

فى تقـدير تأثيرها على الفنون عامـة ، ورأى آخرون أن تأثير تلك العناصر لا يمكن إهماله ، ولكن يجب الحذر من المبالغة فى تقدير شأنه .

بيد أننا نستطيع أن ننسب الى الموقـع الجغرافى كثيرا من طبيعة الفن الايرانى ؛ فان إيران تقع فى وسط المدنيات العظيمة فى العصور القديمة والوسيطة ؛ وكان اتصالها عظيما بالبلاد التى قامت فيهـا تلك المدنيات فتأثرت بها وأثرت فيها . وقد عاب بعضهم على الفنون الايرانية أنها أخذت أصولهـا عن بلاد السومريين والبابليين والحيثيين والأشـوريين والمصريين القدماء والاغريق والرومان والبيزنطيين ؛ ولكن الواقع أن هذه سنة الفنون كلها ، وأن الفنون كما تأخذ تعطى ، وأن الفن الايرانى القـديم أعطى الطرز الاسلامية جزءا كبيرا من عناصرها الأولى كما أعطاها الفن البيزنطى جزءاً آخر .

ومما يخالف روح البحث العلمى الصحيح أن بعض الباحثين الذين يريدون أن يزجوا بالقوميـة فى كل شىء يزعمون أن الفن الاسـلامى أصيل لم يتأثر بغيره ، وإنما أثر فى فنون الأمم الأخرى[1] . وهذا غير صحيح ؛ لأن الفن الاسلامى تأثر فى إيران وفى مصر وفى غيرها من الأقطار الاسلامية بالأساليب الفنيـة القديمة التى كانت قائمة فى تلك البلاد ، ثم أتيح له أن يؤثر فى غيره من الفنون ، ولا سيما بوساطة المدنيـة الاسلامية فى الأندلس وجزيرة صـقلية وبوساطة الحروب الصليبية ثم بوساطة اتصال البلاطين العثمانى والايرانى بالبـلاد الغربيـــة .

(١) انظر عددى ٧١ و ٧٣ من مجلة هدى الاسلام (القاهرة فى ٢٧ مارس و ١٠ أبريل سنة ١٩٣٦) ص ٢٤ — ٢٦



وقد كان من حسن حظ إيران أن الذين فتحوها من عرب وتتر وأفغان كانوا أقل منها فى المدنية وأفقر فى الأساليب الفنية ، فلم يأتوا بشىء يطغى على العبقرية الفنية الايرانية طغيانا تاما . والأمم التى كانت لها أساليب فنية زاهرة، كالاغريق أو الصين أو الهند لم يقدّر لها أن تغلب إيران على أمرها. ولذا بقيت السيادة الفنية فى الفنون الايرانية لايران نفسها، وأخذت إيران عن تلك الأمم كثيرا من الأساليب؛ ولكنها طبعتها بعد ذلك بالطابع الاسلامى القوى؛ وظلّت العبقرية الفنية الايرانية قوية وغالبة فى كل مراحل التاريخ الفنى الايرانى .



وهناك ميزة عامة فى الفنون الاسلامية، ولكنها أظهر ما تكون فى الطرز الايرانية . ونقصد طموح الصانع أو الفنان الى الكمال الفنى، وقدرته على الصبر واستهانته بالوقت فى هذا السبيل. وحسبك أن تفكر فى النقوش الدقيقة على التحف، وفى صور المخطوطات، وفى عقد السجاجيد، لتدرك الوقت والصبر اللازمين لها . والواقع أن هذا طبيعى ولازم الى حدّ كبير فى الفنون الاسلامية ، وهى كما نعرف فنون زخرفية قبل كل شىء ، والمعيار الأساسى فى الحكم على منتجاتها هو النظر دون الفكر ؛ فضلا عن أن هذه الفنون لا تستخدم من الموضوعات ما يثير الشعور، أو يؤدى الى التأثر العميق ؛ فليس غريبا أن تكسب فى ميدان الزخرفة ما فقدته فى ميدان الشعور والتأليف الفنى .



وقد وفق الفنانون الايرانيون فى العصر الاسلامى الى تعضيد السلاطين والأمراء . ولعل هذا من أعظم أسباب ازدهار الطرز الفنية الايرانية؛ لأن المصور الذى يقضى السنين فى تزيين مخطوط واحد، وصانع السجادة التى يلزمها العدد الوافر من العمال والمقادير الكبيرة من الحرير والصوف وربما الذهب والفضة، والفنان الذى يشتغل الأشهر الطوال فى إنتاج تحفة أو إتمام زخرفة، كل هؤلاء كانوا يحتاجون الى من يقوم بأودهم، ويجزيهم عن هذه الأعمال خير الجزاء . وكان السلاطين والأمراء هم الذين يفعلون ذلك؛ ولا عجب فان الفنون الاسلامية عامة فنون ملكية إلى حد كبير، والأمير وحاشيته هم الدعامة التى يقوم عليها الفن، ويعتمد عليها أهله . أما رجال الدين فى الاسلام فلم يشملوا الفنانين برعايتهم كما فعلت الكنيسة المسيحية فى الغرب . وصفوة القول أن أكثر الملوك والحكام فى إيران كانوا يقدرون رجال الفن وينفقون الأموال الطائلة فى تشجيعهم والانتفاع بجهودهم وتيسير سبل العمل لهم .

وحسبنا أن نعرض بعض الأسماء فى تاريخ إيران لنرى العلاقة الوثيقة بين الحكام وبين الانتاج الفنى؛ فعلى يد الأمراء السلاجقة قامت العمائر ذات القباب والأقبية؛ وشيد غازان خان (٦٩٤ — ٧٠٣ هـ : ١٢٩٥ — ١٣٠٤ م) الجامع الأزرق فى تبريز؛ بينما ترجع بعض أجزاء المسجد الجامع فى إصفهان الى عصر الجايتو محمد خدابنده (٧٠٣ — ٧١٦ هـ : ١٣٠٤ — ١٣١٦ م) الذى شيد جامع ڤرامين والضريح الفخم فى سلطانية؛ وبنى جامع جوهر شاد على يد شاه رخ، الذى أسس فى هراة مجمعا لفن الكتاب، فأصبحت هذه المدينة

فى عصره مركزا كبيرا لصناعة التصوير ؛ وأسس ابنه بايسنقر مكتبة أخرى ومجمعا للفنون جمع فيه الخطاطين والمذهبين والمجلدين والمصوّرين .

وكان الشاه اسماعيل الصفوى يقدر المصور بهزاد بنصف مملكته ؛ وقد جاء فى بعض المصادر التاريخية أن هذا الشاه اشتدّ جزعه حين نشبت الحرب بين الترك والايرانين سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤م)، وخشى أن يقع بهزاد والخطاط المشهور شاه محمود النيسابورى فى يد أعدائه ، فأخفاهما فى قبو وتم النصر للترك ، فدخلوا تبريز ثم رحلوا عنها ، ولما عاد الشاه اسماعيل كان أول ما عنى به أن يطمئن على بهزاد وزميله ، وأن يستوثق من بقائهما فى خدمته . وكذلك كان الشاه طهما سب مصوّرا ماهرا وراعيا للفن والفنانين . والشاه عباس الأكبر يرجع اليه الفضل فى تجميل إصفهان وجعلها مركزا عظيم الشأن للعلوم والفنون .

وأما صاحب الجلالة الشاه رضا، امبراطور إيران الحالى فيعير الفنون قسطا وافرا من رعايته ويشملها بنصيب عظيم من عنايته ؛ وقد تم بفضله ترميم كثير من العمائر، وانقضى عهد تسرب التحف الايرانية الجميلة الى البلاد الأجنبية ، وعاد الى الفنون والصناعات الدقيقة الازدهار الذى عرفته فى العصور الذهبية من تاريخ إيران ، فضلا عما عنيت به حكومة جلالته من تنظيم المتاحف وتشجيع رجال الفن .

المراجــــع

ابن بطوطـة : تحفة الأنظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار (طبعه وترجمه الى الفرنسية سانجتى وديفريمرى ، باريس سنة ١٨٥٣) . [١]

ابن النديم : الفهرست (طبعة مصر سنة ١٣٤٨ ﻫ) . [٢]

أحمد زكى بك : الأبسطة والسجاجيد (ص ٥٣ — ٥٩ فى العدد الخاص الذى أصدرته مجلة « الثقافة » عن إيران فى ١٤ مارس سنة ١٩٣٩) . [٣]

الأصطخرى : مسالك الممالك (طبعة دى جويه فى المكتبة الجغرافية العربيـة) . [٤]

زكى محمد حسن : التصوير فى الاسلام عند الفرس (من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة سنة ١٩٣٦) . [٥]

—— : الفن الاسلامى فى مصر (من مطبوعات دار الآثار العربية . القاهرة سنة ١٩٣٥) . [٦]

—— : كنوز الفاطميين (من مطبوعات دار الآثار العربية . القاهرة سنة ١٩٣٧) . [٧]

—— : فى الفنون الاسلامية (من مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم . القاهرة سنة ١٩٣٨) . [٨]

زكى محمد حسن : التصوير وأعلام المصورين فى الاسلام (ص ١ — ٢٨ فى كتاب « نواح مجيـدة من الثقافة الاسـلامية تأليف عبـد الوهاب عزام وزكى محمد حسن واسماعيل مظهر وقدرى حافظ طوقان واسماعيل أحمد أدهم . هدية المقتطف السنوية سنة ١٩٣٨) . [٩]

ـــــ : إيران، مفاخر فنونها (مبحث ملحق بعدد شهر يونية سنة ١٩٣٨ من مجلة المقتطف) . [١٠]

ـــــ : تراث الاسلام . الجزء الثانى ، فى الفنون الفرعيـة ، ترجمه الى العربية وشرحه الدكتور زكى محمد حسن (مطبوعات لجنة الجامعيين لنشر العلم، فى لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) . [١١]

شاهين مكاريوس : تاريخ إيران (مطبعة المقتطف بمصر سنة ١٨٩٨) . [١٢]

عبد الوهاب عزام : الصـلات بين العرب والفرس وآدابهما فى الجاهليـة والاسـلام (ص ١٢٥ — ١٦٤ فى كتاب « نواح مجيـدة من الثقافة الاسلامية . هدية المقتطف سنة ١٩٣٨) . [١٣]

ـــــ : انظر الفردوسى .

على بك بهجت : فهرست مقتنيات دار الآثار العربيـة تأليف هرتزبك وتعريب على بك بهجت (المطبعة الأميرية بمصر سنة ١٣٢٧هـ) . [١٤]

الفردوسى : الشاهنامه (نظمها بالفارسية أبو القاسم الفردوسى وترجمها نثرا الفتح بن على البندارى وقارنها بالأصل الفارسى وأكمل ترجمتها فى مواضع

وصححها وعلق عليها وقدم لها الدكتور عبد الوهاب عزام . من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٢) . [١٥]

محمد عوض محمد : إيران (ص ٥ — ١٢ فى العدد الخاص الذى أصدرته مجلة الثقافة عن إيران فى ١٤ مارس سنة ١٩٣٩) . [١٦]

محمد كرد على : الاسلام والحضارة العربيـة . جزآن (من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة سنة ١٩٣٤ و ١٩٣٦) . [١٧]

المسعودى : مروج الذهب (طبع مصر سنة ١٣٤٦ هـ) . [١٨]

المكتبة الجغرافية العربيـة (B. G. A.) : سـلسلة من كتب الجغرافيا العربية نشرها دى جويه وفريق من المستشرقين فى ليدن من سنة ١٨٧٠ الى سنة ١٨٩٤ . وتشتمل على الكتب الآتية : [١٩ — ٢٦]

(١) مسالك الممالك للاصطخرى .

(٢) المسالك والممالك لابن حوقل .

(٣) أحسن التقاسيم للمقدسى .

(٤) فهارس وشروح وحواشى للاجزاء الثلاثة الأولى .

(٥) البلدان لابن الفقيه .

(٦) المسالك والممالك لابن خردادبة .

(٧) الأعلاق النفيسة لابن رسته وكتاب البلدان لليعقوبى .

(٨) التنبيه والاشراف للمسعودى .

ميرزا حبيب : خط وخطاطان (استانبول سنة ١٣٠٦ هـ) . [٢٧]

ياقوت الحموى : معجم البلدان (طبعة وستنفلد فى ليبزج) . [٢٨]

AGA OGLU, MEHMET: Persian bookbindings of the fifteenth century. University of Michigan Publications. *Ann Arbor*, 1935. **(29)**

—— : The Landscape miniatures of an anthology of 1389 (in *Ars Islamica*, III, 1938). **(30)**

D'ALLEMAGNE, R. : Du Khorassan au Pays des Bakhtiaris. *Paris*, 1911. **(31)**

ARNE, T. J.: The Swedish Archæological Expedition to Iran 1932-1933 (in *Acta Archæologica*, VI, fasc. 1-2, pp. 1-48). **(32)**

ARNOLD, THOMAS W.: Painting in Islam. *Oxford*, 1928. **(33)**

—— : The Survival of Sasanian Motifs in Persain Painting. (in *Studien zur Kunst des Ostens*, J. Strzygowski gewidmet, *Wien* 1923, S. 95-97). **(34)**

—— : Survivals of Sasanian and Manichæan Art in Persian Painting. *Newcastle-upon-Tyne*, 1924. **(35)**

—— : Bihzad and his Paintings in the Zafar-Namah M S. *London*, 1930. **(36)**

ARNOLD, TH. AND GROHMANN, A. : The Islamic Book. *London* 1929. **(37)**

ARNOLD TH. & R. A. NICHOLSON : A Volume of Oriental Studies presented to Edward Browne. *Cambridge*. 1922. **(38)**

ATHAR-É IRAN , Annales du Service Archéologique de l'Iran (depuis 1936). **(39)**

BAHRAMI, M : Recherches sur les carreaux de revêtement lustré dans la céramique persane du XIII^e au XV^e siècle. *Paris*, 1937. **(40)**

BARBIER DE MEYNARD : Dictionnaire géographique de la Perse. *Paris*. 1861 **(41)**

BINYON, L.: Asiatic Art in the British Museum (*Ars Asiatica*, t. VI, *Paris* 1925). **(42)**

BINYON, L. : The Poems of Nizami. *London.* 1928. **(43)**

BINYON, L. WILKINSON & GRAY : Persian Miniature Painting, *Oxford*, 1933. **(44)**

BLOCHET, E. : Les Peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale *Paris.* 1914-20. **(45)**

—— : Les Enluminures des manuscrits orientaux, turcs, arabes, persans de la Bibliothèque nationale. *Paris.* 1926. **(46)**

—— : Musulman Painting. Translated from the French by Cicely Binyon. *London.* 1927. **(47)**

BODE, W. & KÜHNEL, E. : Antique Rugs from the Near East. *New York*, 1922. **(48)**

BRECK, J. AND F. MORRIS : The James F. Ballard collection of Oriental rugs. *New York* 1923. **(49)**

BRITTON, NANCY PENCE : A Study of Some Early Islamic Textiles in the Museum of Fine Arts, *Boston*, 1938. **(50)**

BROWNE, E, G. : A Literary History of Persia. **(51)**

BUCKLEY, WILFRED : Two glass vessels from Persia (in *Bur-Lington Magazine*, vol. LXVII, August 1925, pp. 66-77). **(52)**

BULLETIN OF THE AMERICAN INSTITUTE FOR PERSIAN ART AND ARCHEOLOGY. *New York.* **(53)**

Bulletin of the Museum of Fine Arts. *Boston.* **(54)**

Burlington Magazine. *London.* **(55)**

CHARDIN, SIR JOHN : A New and Accurate Description of Persia and Other Eastern Nations. *London*, 1724. **(56)**

—— : Travels in Persia, with on Introduction by Sir Percy Sykes. *London*, 1927. **(57)**

CLAVIJO : Embassy to Tamerlane (éd. Guy Le Strange) *London*, 1928. **(58)**

Cohn-Wiener, E.: Die Ruinen der Seldschukenstadt von Merw und das Mausoleum Sultan Sandschars (in Jahrbuch der Asiatischen Kunst II, 1925, S. 115-122). **(59)**

——: Turan. *Berlin*, 1930. **(60)**

——: Das Kunstgewerbe des Ostens, *Berlin*. 1923. **(61)**

Coomaraswammy, A. K.: Les Miniatures orientales de la collection Goloubev au Museum of Fine Arts de Boston (*Ars Asiatica*, t. XIII, *Paris* 1929) **(62)**

Cox, R.: Les Soieries d'art. *Paris*, 1914. **(63)**

Creswell, K. A. C.: The History and Evolution of the Dome in Persia (*Journal of the Royal Asiatic Society*, July 1914 p. 681-701). **(64)**

——: Persian domes before 1400 A. D. (in Burlington Magazine 26, 1914-15 pp. 146-155). **(65)**

——: Early Muslim Architecture, *Oxford*, 1932. **(66)**

Christensen, Arthur: L'Iran sous les Sassanides. *Paris*, 1936. **(67)**

Dean, Bashford: Handbook of Arms and Armor, European and Oriental. *New York* (Metropolitan Museum of Art), 1915. **(68)**

Denike. Boris: Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan occidental (in Ars Islamica, vol II, pp. 69-83). **(69)**

Dennison Ross, E. (*editor*): Persian Art. *Oxford*, 1930. **(70)**

Diez, Ernst: Die Kunst der islamischen Volker. *Berlin*, 1922. **(71)**

——: Churasanische Baudenkmäler I. *Berlin*, 1918. **(72)**

——: Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei. *Wien*, 1922. **(73)**

Diez, Ernst: Persien. Islamische Baukunst in Churasan. *Hagen i. W.* 1923. **(74)**

——: Isfahan (in Zeitschrift für bildende Kunst, 26, 1915, S. 90-104, 113-128). **(75)**

——: Stylistic analysis of Islamic art (in Ars Islamica, vol. III, No 2, pp. 201-212). **(76)**

Dilley, A. U.: Oriental Rugs and Carpets. *London.* 1931. **(77)**

Dimand, M. S.: A Handbook of Mohammedan decorative Arts. *New York,* 1930. **(78)**

——: Dated Specimens of Mohammedan Art in the Metropolitan Museum of Art. Part I (in *Metropolitan Museum Studies,* 1928, Vol. I, part I, pp. 99-113.) **(79)**

——: Dated Persian doors of the fifteenth century (in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* vol. XXXI, no. 4, April 1936). **(80)**

——: Persian Velvets of the Sixteenth Century (in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* vol. XXII, 1927, pp. 108-111). **(81)**

——: Loan Exhibition of Persian rugs of the so-called Polish type, *New York,* (The Metropolitan Museum of Art) 1930. **(82)**

Encyclopédie de l'Islam. **(83)**

Erdmann, Kurt: Orientteppich. (Bilderheft der Islamichen Abteilung, Staatliche Museen in Berlin, Heft 3) *Berlin,* 1935. **(84)**

——: Die sasanidischen Jagdschalen (in *Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen,* LVII, pp. 193-232). **(85)**

Ettinghausen, Richard: Important pieces of Persian pottery in London collections (in *Ars Islamica,* vol. II, I, pp. 45-64, 21 figs). **(86)**

Falke, Otto von : Kunstgeschichte der Seidenweberei. *Berlin*, 1913. **(87)**

Flemming, E. : Textile Kunst. *Berlin*, 1923. **(88)**

Fletcher, Bamister : A History of Architecture on the comparative method. *London*, 7th éd. 1924. **(89)**

Flury, S. : La décor épigraphique des monuments de Ghazna (in *Syria*, VI. 1925). **(90)**

Gabriel, Albert : Le Masdjid-i Djum'a d'Isfahan (in *Ars Islamica*, vol. II, I, pp. 7-44, 34 figs.). **(91)**

Gabriel Rousseau : L'art décoratif musulman. *Paris*, 1934. **(92)**

Ganz, P. : L'Oeuvre d'un Amateur d'art. La Collection de Monsieur F. Engel-Gros. 2 vol. *Geneva-Paris*, 1925. **(93)**

Gay, V. : Glossaire archéolohique du Moyen-Age et de la Renaissance, II, *Paris*, 1928. **(94)**

Glück, Heinrich und Ernst Diez : Die Kunst des Islam. *Berlin*. 1925. **(95)**

Godard. A : Les Monuments de Maragha (Publications da la Societé des Etudes Iraniennes, Nº 9) *Paris*, 1934. **(96)**

Gottlieb, T. : Kaiserlich-Königliche Hofbibliothek, Bucheinbände, 100 Tafeln mit Einleitung. *Wien*, 1910. **(97)**

Gratzl, Emil : Islamische Bucheinbände des 14. bis 19. Jahrhunderts. *Leipzig* 1924. **(98)**

Gray, B. : Persian Painting. *London*, 1930. **(99)**

Gray, B : Die Kalila wa Dimna der Universität Istanbul (in *Pantheon*, V. 1933). **(100)**

Grey, C. : A narrative of Italian travels in Persia (Trans). Hakluyt Society, 1873. **(101)**

Grote-Hasenbalg, W. : Der Orientteppiche, seine Geschichte und seine Kultur. *Berlin*, 1922. **(102)**

GROUSSET, R. : Les civilisations de l'orient, t. I: L'Orient. *Paris* 1929. **(103)**

——: L'Iran extérieur: son art (Publications de la Societé des Etudes Iraniennes et de l'art persan. *Paris* 1932). **(104)**

GUNTHER, R.T. : The astrolabes of the world. *Oxford*, 1932. **(105)**

HAKLUYT, R. : The principal navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nation, II. *London-New York* (Everyman), 1926. **(106)**

HAWLEY, W.A. : Oriental Rugs antique and modern. *New York* 1913. **(107)**

HERBERT, TH. : Travels in Persia, 1627-1629, éd. Sir William Foster. *London* 1928. **(108)**

HERZFELD, E. : Die Malereien von Samarra. *Berlin* 1927. **(109)**

——: Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik. *Berlin* 1923. **(110)**

——: Archaeological History of Iran. *London*, 1935 **(111)**

——: Am Tor von Asien. *Berlin* 1920. **(112)**

HEYD, W. : Histoire du Commerce du Levant. 2 vol. *Leipzig* 1923. **(113)**

HOBSON, R. L. : A Guide to the Islamic Pottery of the Near-East (British Museum) *London*, 1932. **(114)**

——: The George Eumorfopoulos collection, Cotalogue. **(115)**

HUART, CL. : Les calligraphes et les miniaturistes de l'orient musulman. *Paris* 1908. **(116)**

ISLAM (der). **(117)**

Jacoby, A.: Eine Sammlung orientalischer Teppiche. *Berlin*, 1923. **(118)**

Kendrick, A. F. & Arnold, T. W.: Persian stuffs with figure-subjects (*Burlington Magazine*. November 1920 pp. 237-44). **(119)**

Kendrick: Guide to the Collection of Carpets (Victoria & Albert Museum, Department of Textiles) *London*, 1920. **(120)**

——: Notes on Carpet Knotting and Weaving (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles). **(121)**

Koechlin, R.: Les céramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre, *Paris*, 1928. **(122)**

Kohlhaussen, H.: Islamische Kleinkunst (Museum fur Kunst und Gewerbe. *Hamburg*, 1930). **(123)**

Kühnel, Ernest: Die Islamische Kunst (in A. Springer: Handbuch der Kunstgeschichte, Band VI, S. 373-584). *Leipzig*, 1929. **(124)**

——: Islamische Kleinkunst. *Berlin* 1925. **(125)**

——: Datierte persische Fayencen (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst.* Band I, 1924 S. 42-52). **(126)**

——: Miniaturmalerei im islamischen Orient. 2ᵉ éd. *Berlin* 1923. **(127)**

——: Meisterwerke der Archäologischen Museen in Istanbul, Band III. Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst im Tschinili Köschk. *Berlin und Leipzig*, 1938. **(128)**

——: Das Landschaftsbild in der islamischen Buchmalerei (in *Die graph. Künste*, Wien, 50, 1927, S. 1-9). **(129)**

——: Datierte persische Fayencen (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst, Band I*, 1924 pp. 42-52). **(130)**

——: Sammlung Oskar Skaller, Berlin, Persische Keramik, vornehmlich 13-14. Jahr. *Berlin* 1927. **(131)**

——: Die Abbasidischen Lüsterfayencen, in *Ars Islamica*, (1934) pp. 149-59. **(132)**

LAMM, C. J. : Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten. *Berlin*, 1930. **(133)**

—— : Glass from Iran in the National Museum, Stockholm. *Uppsala* 1935. **(134)**

—— : Cotton in Mediaeval Textiles of the Near East. *Paris*, 1937. **(135)**

L. LANGLÈS (éd.) Voyages du Chevalier Chardin, *Paris* 1811. **(136)**

LE COQ, A. VON ; Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens. *Berlin*, 1925 **(137)**

—— : Die Buddhistische Spatantike in Mittelasien, II, Die manichaeischen Miniaturen, *Berlin*, 1923. **(138)**

LE STRANGE, G. : The Lands of the Eastern Caliphate. *Cambridge*, 1930. **(139)**

MANKOWSKI, TADEUSZ : Influence of Islamic Art in Poland (in *Ars Islamica*, vol. II, pp. 63-117). **(140)**

MARÇAIS, G. : L'art musulman (in *Nouvelle Histoire Universelle de l'Art*, publiée sous la direction de Marcel Aubert. vol. II). **(141)**

—— : Manuel d'Art Musulman, L'Architecture. *Paris*, 1926. **(142)**

MARTEAU, G. & H. VEVER : Miniatures Persanes. *Paris*, 1913. **(143)**

MARTIN, F. : The Miniature Painters of Persia, India and Turkey from the VIII to the XVIII century. *London* 1912. **(144)**

—— : Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550-1650. *Stockholm*, 1899. **(145)**

—— : Die Persische Prachtstoffe im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen. *Stockholm*, 1901. **(146)**

Massignon, L. : Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam, in *Syria*, II (1921) **(147)**

Mayer, L. A. : Annual Bibliography of Islamic art and Archæology. Edited by L. A. Mayer. vol. I, II & III. (for 1935, 36 & 37). **(148)**

Mez, A. : Die Renaissance des Islams. *Heidelberg*, 1922. **(149)**

Migeon, Gaston : Manuel d'art musulman ; Arts plastiques et industriels. 2 vol. 2e éd. *Paris*, 1927. **(150)**

—— : L'Orient musulman. 2 vol. (Documents d'Art, Musée du Louvre) *Paris*, 1922. **(151)**

—— : Les Arts musulmans. (Bibliothèpue d'histoire de l'art.) *Paris*, 1927. **(152)**

—— : Exposition des arts musulmans au Musée des arts décoratifs. *Paris*, 1922. **(153)**

—— : Un tissu de soie persan du Xe siècle au Musée du Louvre (in Syria 3, 1922 p. 41-3) **(154)**

—— : Les Arts du tissu, *Paris*, 1929. **(155)**

Miner, D. : The Art of Persia and the Asiatic migrations (in *Handbook of the Collection*, *Walters Art Gallery*, *Baltimore*, Maryland, U. S. A., pp. 42-50). **(156)**

Morgenstern, L. : L'exposition d'art iranien de 1935 à Leningrad. (*Revue des Arts Asiatiques*, X, 1936). **(157)**

Moritz : Arabic Palæography. *Cairo*, I. **(158)**

Mousa A. : Zur Gesehichte der islamischen Buchmalerei in Aegypten. *Cairo*, 1931. **(159)**

Mumford, J. K. : The Yerkes Collection of Oriental carpets. *London - New - York*, 1910. **(160)**

Nasiri Rhosrau : Relation du voyage de Nasiri Khasrau, éd. et traduction de Ch. Chefer. *Paris* 1881. **(161)**

Neugebauer, R. und Troll, S. : Handbuch der orientalischen Teppichkunde. *Leipzig*, 1930. **(162)**

Pauty, E. : L'architecture dans les miniatures islamiques (in *Bulletin de L'Institut d'Egypte*, vol. XVII, fasc.1 pp. 23-68). **(163)**

Pézard, M. : La Céramique archaïque de l'Islam, *Paris* 1920. **(164)**

Pope, A. U. : A Survey of Persian Art. Arthur Upham Pope, editor aud Phyllis Arckerman, assistant editor. *Oxford*, 1938. **(165)**

—— : An Introduction to Persian Art. *London*, 1930. **(166)**

—— : The Spirit of Persian Art (in *Studio, London*, December, 1930, pp. 3-24. **(167)**

Qazwini, M. et L. Bourat : Deux documents inédits relatifs à Behzad (in *Révue de Monde Musulman*, XXVII 1914). **(168)**

Rabino, H. S. : Mazanderan and Asterabad, *London*, 1928. **(169)**

Reath, N. A. & Sachs, E. B. : Persian Textiles. *New Haven*, 1937. **(170)**

Répertoire chronhlogique d'épigraphie arabe. Le Caire, depuis 1931. **(171)**

Révue des Arts Asiatiques. **(172)**

Riefstahl, M. : Persian Islamic stucco sculptures (in *The Art Bulletin*, XIII (1951), pp. 439 III 463). **(173)**

—— : The Parish-Watson collection of Mohammedan potteries, *New York*, 1922. **(174)**

Ritter, H., Ruska, J., Sarre, F., Winderlich, R. : Orientalische Steinbücher und Fayencetechnik. (Istanbuler Mitteilungen, herausgegeben von der Abteilung Istanbul des Archæologischen Institutes des Deutschen Reiches) *Istanbul*, 1935. **(175)**

Rivière, H.: La Céramique dans l'art musulman, *Paris*, 1914. (176)

Roder, Kurt: Zur Technik der persischen Fayence im 13 14 Jahrundert. (in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F., Band 14 pp. 225-242). (177)

——: Über glasierte Irdenware und chinesisches Porzellan in islamischen Ländern. (in *Studien zur Geschichte und Kultur des Nahen und Fernen Ostens*, Paul Kahle zum 60. Geburtstag überreicht ... herausgegeben von W. Heffening und W. Kirfel, Leiden, pp. 133-144). (178)

Sakisian, A.: La Miniature Persane du XII[e] au XVII[e] siecle. *Paris* 1929. (179)

——: Les tapis de Perse à la lumière des arts du livre (in *Artibus Asiae*, vol. V, fasc. 1, pp. 9-22, fasc. 2-4, pp. 223-235). (180)

Sakisian, A.: La reliure persane du XIV[e] au XVII[e] siècle. (Actes du Congrés de l'Histoire de l'Art, *Paris*, 1921, I). (181)

Saladin, H.: Manuel d'Art musulman; L'Architecture. *Paris*, 1907. (182)

Salles, G. et Ballot, M. J.: Les Collections de l'Orient Musulman (Musée du Louvre). *Paris*, 1928. (183)

Sarre, Friedrich: Die Mohammedanische Baukunst in Persien (in *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde*, Berlin—1919, Heft 3-4.). (184)

——: Ardabil. Grabmoschee des Schech Safi. *Berlin*, 1924. (185)

——: Islamische Bucheinbände. *Berlin* 1923. (186)

——: Denkmäler persischer Baukunst. 2 vols. *Berlin*, 1910. (187)

Sarre, F. & Herzfeld, E.: Archäologische Reise im Euphrat-und-Tigris-Gebiet. *Berlin*, 1911. **(188)**

——: Erzeugnisse islamischer Kleinkunst, II Seldschukische Kleinkunst. *Leipzig*, 1909. **(189)**

—— : Die Kunst des Alten Persien. *Berlin*, 1921. **(190)**

—— : Die Keramik von Samarra. *Berlin*, 1925. **(191)**

Sarre, F. & Martin, F. R. (*Editeurs*): Die Ausstellung von Meisterwerken muhammadanischer Kunst in München, 1910. 3 vol. *München*, 1912. **(192)**

Sarre, F. & Mittwoch, E.: Zeichnungen von Riza Abbasi, *München* 1914. **(193)**

Sarre, F. & Trenkwald, H.: Old Oriental Carpets. 2 vols. *Vienna & London*, 1926-1929. **(194)**

Schmidt, Heinrich: Persische Seidenstoffe der Seldjukenzeit (in *Ars Islamica*, vol. II, no 1. pp. 85-90). **(195)**

Schulz, Ph. Walter: Die persisch-islamische Miniaturmalerei 2 Bände. *Leipzig* 1914. **(196)**

Schwarz: Iran im Mittelalter. *Leipzig*, 1926. **(197)**

Smirnoff, V.: L'Argenterie orientale. *St. Petersburg* 1909. **(198)**

Smith, Myron B.: Material for a Corpus of early Iranian Islamic Architecture I. Masdjid-i Djum'a, Demawend, with "Note épigraphique par Jedda Godard" (in Ars Islamica, vol. II, no. 2, pp. 153-183). **(199)**

Stchoukine, Ivan: Les Miniature Persanes, Musée National du Louvre. *Paris* 1932. **(200)**

—— : Les manuscrits illustrés musulmans de la bibliothèque du Caire (in *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, Mars 1935, pp. 138-158). **(201)**

—— : Notes sur des peintures persanes du sérail de Stanbul (in *Journal Asiatique*, t. CCXXI, pp. 117-140). **(202)**

Stchoukine, Ivan: La Peinture iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-khans. *Bruges*, 1936. **(203)**

Strzygowski, Josef: Die bildende Kunst des Ostens. *Leipzig* 1916. **(204)**

——: Altai-Iran und Völkerwanderung. *Leipzig*, 1917. **(205)**

——: Asiens Bildende Kunst. *Augsburg*, 1930. **(206)**

——: Asiatische Miniaturmalesei (im Verein mit H. Glück, S. Kramrisch, E. Wellesz). *Klagenfurt*, 1933. **(207)**

Taeschner, F.: Zur Ikonographie der persischen Bilderhand schriften (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, II 1925). **(208)**

Tattersall, C.E.C.: Fine Carpets in the Victoria and Albert Museum. *London*, 1924. **(209)**

Tavernier, J.B.: The six travels of John Baptista Tavernier, *London*, 1684. **(210)**

——: Voyages en Perse. *Paris*, 1930. **(211)**

Victoria & Albert Museum, Department of Textiles: Brief guide to the Persian woven fabrics. *London*, 1922. **(212)**

——: Brief guide to the Persian Embroideries. *London*, 1929. **(213)**

Viollet, Henri et S. Flury: Un monument des premiers siècles de l'hégire en Perse (in *Syria* 2, 1921 p. 226-34, 305-16). **(214)**

Wallis, H.: Persian Ceramic Art belonging to Mr. F. Du Cane Godman. *London*, 1894. **(215)**

Wiet, Gaston: L'Exposition persane de 1931. (Publications du Musée de l'Art Arabe du Caire) *le Caire*, 1931. **(216)**

——: L'Exposition d'art persan de Londres (in *Syria*, t. XIII, 1933). **(217)**

——: Exposition d'art persan. *le Caire*, 1935 (Societé des Amis de l'Art, 2 vols. 72 pl.). **(218)**

WIET, G.: L'Epigraphie Arabe de l'exposition d'art persan du Caire, (in *Mémoires presentés à L'Institut d'Egypte* XXVI, *Le Caire*, 1935). **(219)**

ZAKY M. HASSAN: Les Tulunides. *Paris*, 1933. **(220)**

——: Hunting as practised in Arab Countries of the Middle Ages. *Cairo*, 1937. **(221)**

ZELLER, R.: Orientalische Sammlung Henri Moser-Charlottenfels. Die persischen Waffen (in Jahrbuch des Bernischen Museums in Bern, XV Jag. 1935). **(222)**

ZIAUDDIN, M.: Moslem calligraphy. *Calcutta*, 1939. **(223)**

تبـويب المراجـع

كشَّافُ

(پ)

(ت)

(ث)

(ج)

(ش)

(ص)

(غ)

(ك)

(ل)

(ن)

(و)

(ى)

فهرس اللوحات

اللوحة	الشكل	
٥٣	٥٦ و٥٧	لوحتان فنيتان من إيران . القرن ١٢ هـ — ١٨ م من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٥٤	٥٨	جلد كتاب إيرانى . من بداية القرن ١٠ هـ — ١٦ م من مجموعة جلبنكيان Gulbenkian .
٥٥	٥٩	جلد كتاب ايرانى من عمل محمد صالح التبريزى فى القرن ١٠ أو ١١ هـ — ١٦ أو ١٧ م . فى مجموعة جلبنكيان Gulbenkian .
٥٦	٦٠	سجادة إيرانيــة . من القرن ١٠ هـ — ١٧ م . فى القسم الاســلامى من متاحف الدولة ببرلين .
٥٧	٦١	رسم جزء من سجادة كاملة من صناعة تبريز . فى بداية القرن ١٠ هـ — ١٦ م . محفوظة فى متحف فكتوريا والبرت بلندن .
٥٨	٦٢	سجادة حريرية من صــناعة تبريز فى النصف الأول من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . محفوظة فى متحف الفنون الزخرفية بباريس .
٥٩	٦٣	سجادة إيرانية محلاة بخيوط معدنية من صناعة تبريز فى نهاية القرن ١٠ هـ — ١٦ م . من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٦٠	٦٤	سجادة من صناعة تبريز فى النصف الثانى من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . فى متحف المنسوجات بمدينة ليون بفرنسا .
٦١	٦٥	سجادة حريرية من صناعة قاشان فى النصف الثانى من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . فى متحف جوبلان بباريس .
٦٢	٦٦	سجادة حريرية من صناعة قاشان فى النصف الثانى من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . فى المتحف المتروپوليتان بنيويورك .
٦٣	٦٧	سجــادة من صناعة شمــال غربى إيران فى نهاية القرن ١٠ هـ — ١٦ م فى المتحف المتروپوليتان بنيويورك .
٦٤	٦٨	سجادة ذات أشجار ومناطق ، من صناعة شمال غربى إيران فى بداية القرن ١١ هـ — ١٧ م . محفوظة فى مجموعة مكلهينى Mellhenny .
٦٥	٦٩	جزء من سجادة إيرانية من القرن ١١ هـ — ١٧ م . فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .

اللوحة	الشكل	
٧٩	١٠٠	إبريق من الخزف من القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٠	١٠١	إبريق من الخزف ذى الدهان الأزرق وله سطح خارجى مخرم . مؤرخ من ٥٦٢ هـ (١١٦٦ م) : فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٧١	١٠٢	سلطانية من الخزف ، عليها نقوش فوق الدهان . من القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى مجموعة دافيد G.L. David
٩٢	١٠٣	سلطانية من الخزف ، عليها نقوش فوق الدهان وفيها تذهيب . من صناعة قاشان فى القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى مجموعة ليمان Ph. Lehmann
٩٣	١٠٤	صحن من الخزف ذى البريق المعدنى من صناعة الرى فى القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى مجموعة موسى Moussa .
٩٤	١٠٥	قنينة من الخزف عليها نقوش فوق الدهان من صناعة الرى فى القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى مجموعة پاريش وطشن Parish-Watson .
٩٥	١٠٦	إناء زخرفى من صناعة الرى فى القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٦	١٠٧	إبريق خزفى من صناعة سلطاناباد فى القرن ٧ هـ — ١٣ م من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٧	١٠٨	تمثال من الخزف ذو دهان أزرق ونقوش سوداء من صناعة قاشان أو ساوه فى القرن ٧ هـ — ٢٣ م . فى متحف جامعة برنستون Princeton University .
٩٨	١٠٩	تمثال خزفى من صناعة سلطاناباد فى القرن ٧ هـ — ١٣ م . من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٩	١١٠	تحفة من الخزف ذى البريق المعدنى من القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة ببرلين .
١٠٠	١١١	طائر من الخزف . من القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٠١	١١٢	أسد من الخزف ذى الدهان الأزرق . من القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى مجموعة كيڤوريان Kevorkian .

اللوحة	الشكل	
١٠٢	١١٣	شباك من الخزف المخرم ذى الدهان الأزرق من القرن ٧ هـ — ١٣ م، فى متحف فكتوريا والبرت بلندن .
١٠٣	١١٤	سلطانية من الخزف من سلطاناباد فى القرن ٨ هـ — ١٤ م .
	١١٥	صحن من الخزف من القرن ٦ هـ — ١٢ م فى مجموعة يومورفوبولوس Eumorfopoulos .
١٠٤	١١٦و١١٧	بطة وقنينة من الصينى ذى الزخارف الزرقاء تحت الدهان . القرن ٩ أو ١٠ هـ — (١٥ أو ١٦ م) . فى مجموعة المسز دنجوال Mrs. K. Dingwall وفى القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين .
١٠٥	١١٨	صحن من الخزف ذى زخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان . من القرن ١١ هـ — ١٧ م فى مجموعة طباخ Tabbagh .
١٠٦	١١٩	مجموعة من لوحات القاشانى ذات البريق المعدنى من قاشان . جزء منها مؤرخ من سنة ٦٦٥ هـ — ١٢٦٧ م . فى متحف اللوفر بباريس .
١٠٧	١٢٠	قطعة نسيج من الحرير، يرجح أنها من صناعة خراسان فى القرن ٤ هـ — ١٠ م . فى متحف اللوفر .
١٠٨	١٢١	قطعة نسيج من الحرير، من القرن ٥ أو ٦ هـ — ١١ أو ١٢ م . كانت سابقا فى مجموعة رابنو Rabenou .
١٠٩	١٢٢	قطعة نسيج من الحرير، من القرن ٦ هـ — ١٢ م . فى مجموعة المسز مور Mrs. Moore .
١١٠	١٢٣	قطعة من نسيج محلى بخيوط الفضة ، من القرن ٨ هـ — ١٤ م . فى متاحف الدولة ببرلين .
١١١	١٢٤	قطعة نسيج مطرزة بالحرير، من صناعة شمال غربى ايران فى القرن ١٠ هـ — ١٦ م . محفوظه فى متحف الفنون التطبيقية بمدينة بودابست .
١١٢	١٢٥	قطعة من نسيج محلى بخيوط معدنية ، من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . فى متحف الفنون الزخرفية بباريس .
١١٣	١٢٦	قطعة من نسيج محلى بخيوط معدنية ، من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . فى متحف تاولو Thaulow بمدينة كيل Kiel .

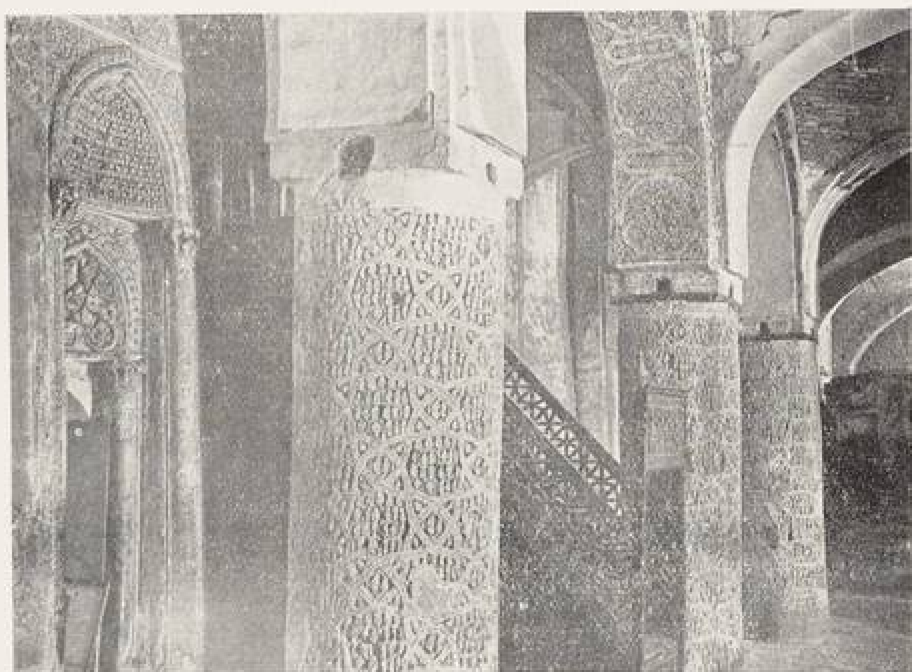
*

اللـــــوحات

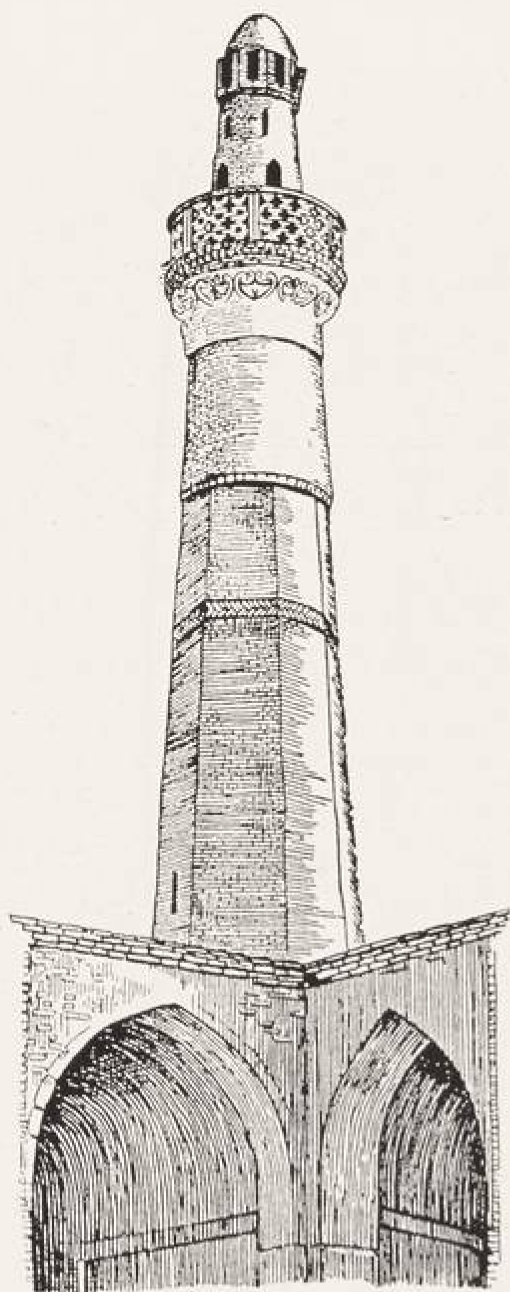




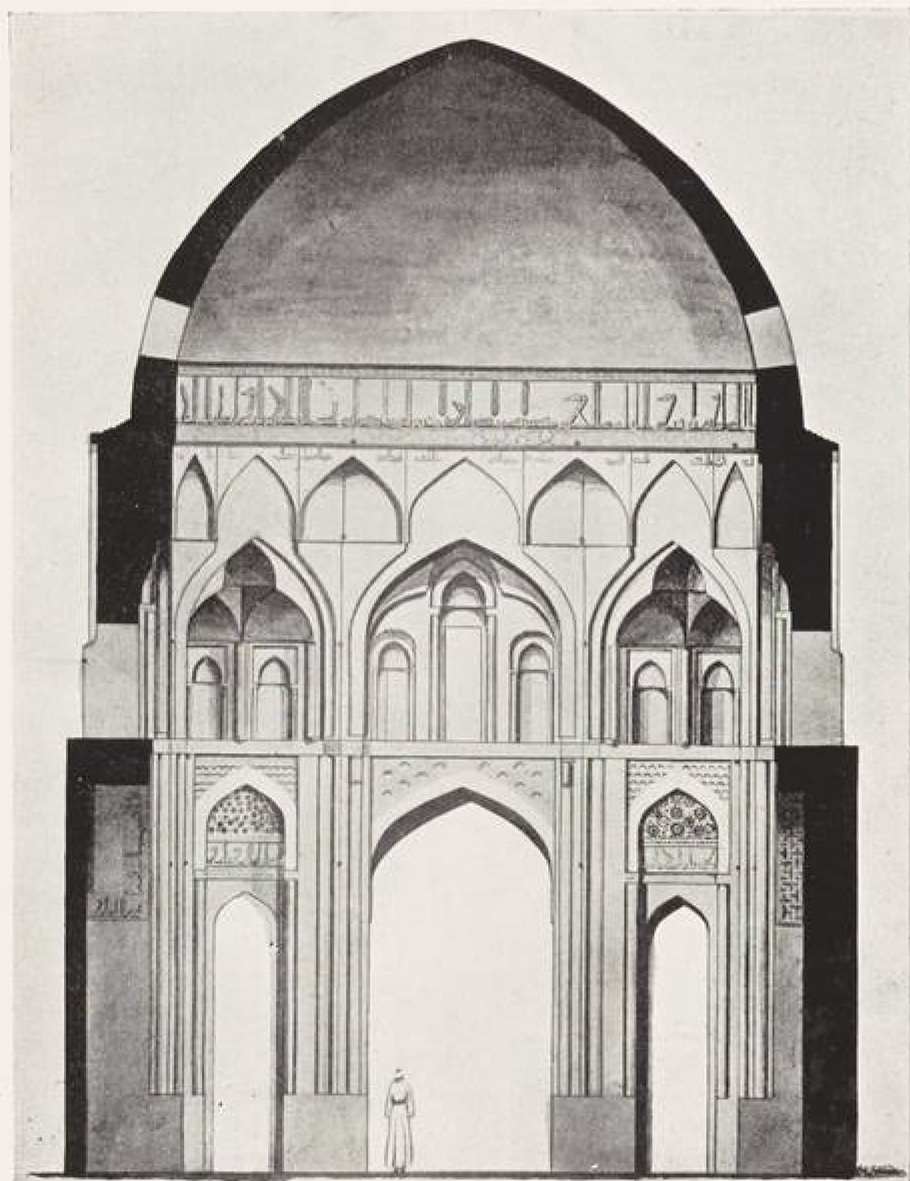
(شكل ١) عقد بجوار المحراب فى المسجد الجامع بنايين . حوالى سنة ٣٥٠ هـ — ٩٦٠ م



(شكل ٢) المحراب وبعض الأعمدة بالمسجد الجامع فى نايين . حوالى سنة ٣٥٠ هـ — ٩٦٠ م
(عن بوب)

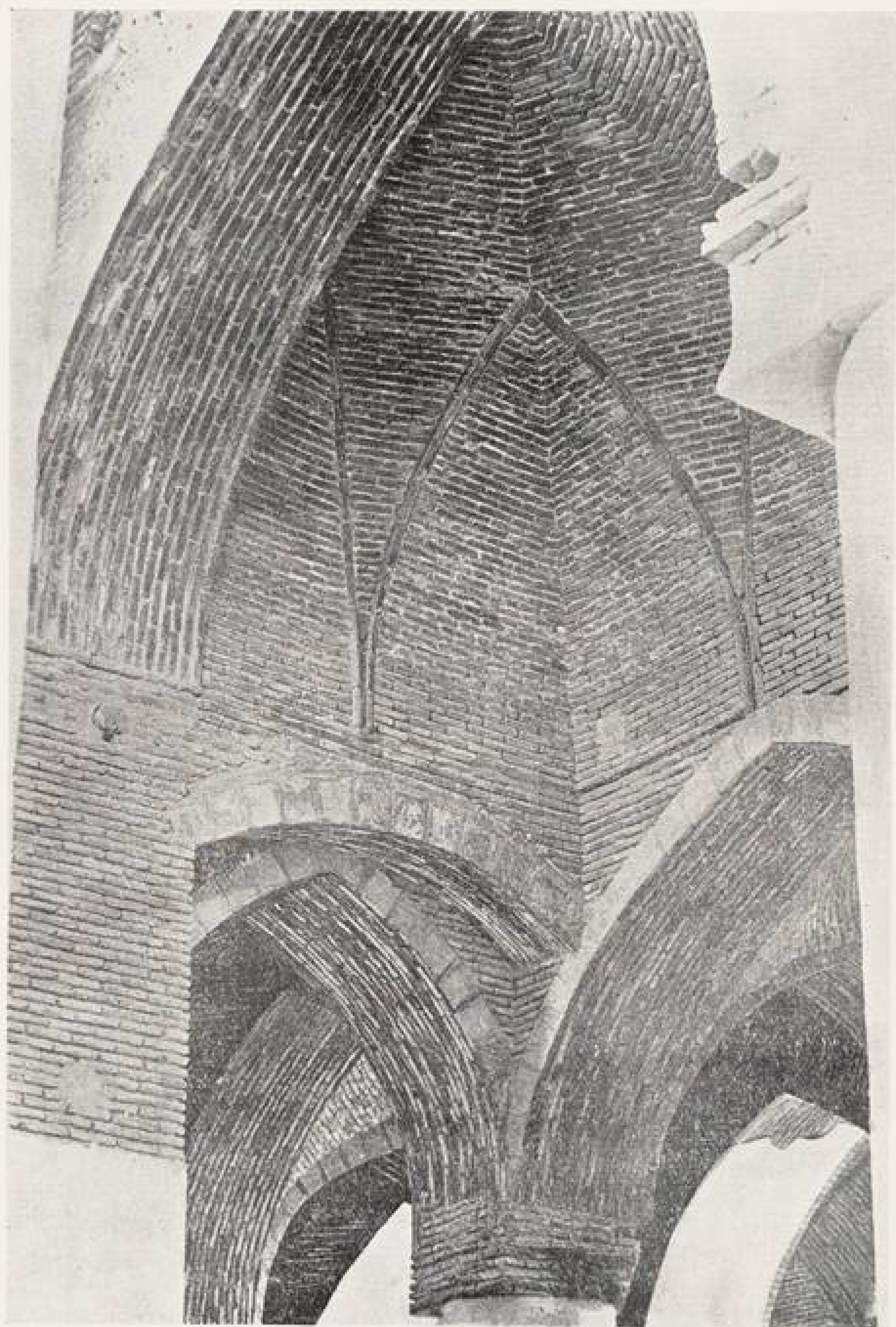


(شـكل ٣) منارة المسجد الجامع فى نايين

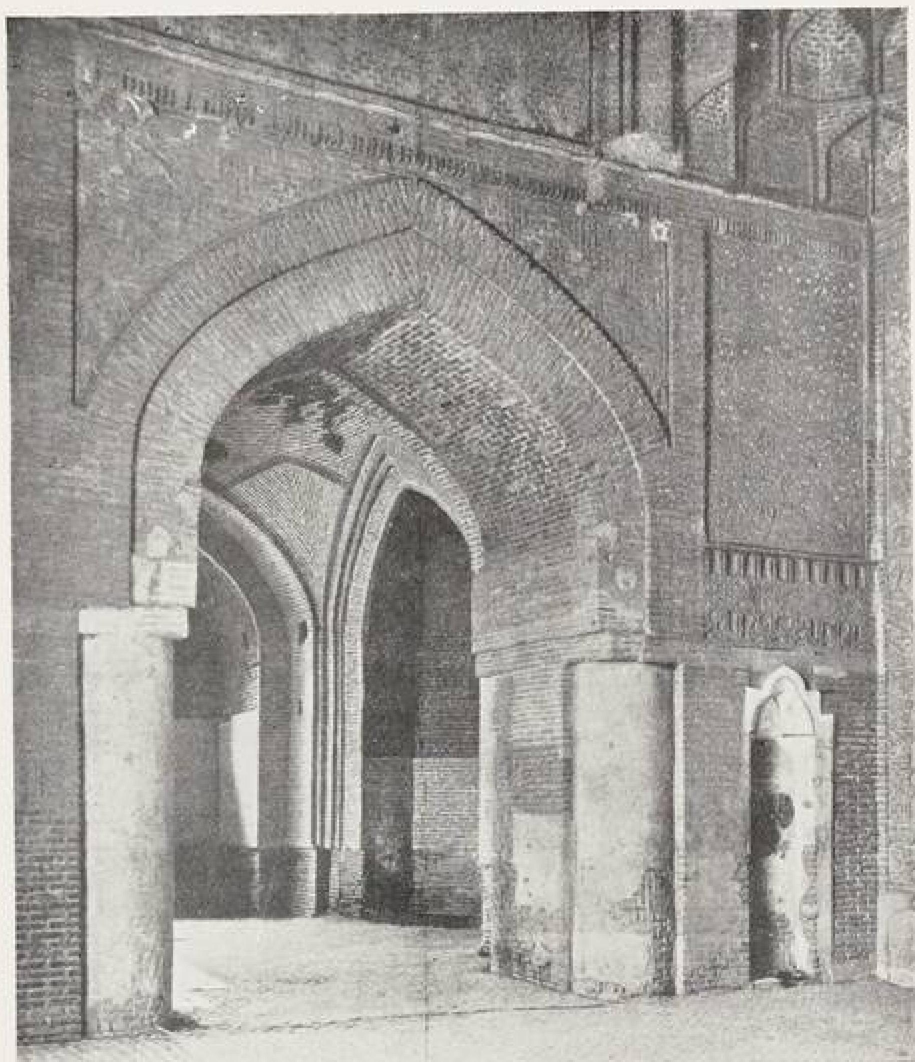


(شكل ٤) قطاع من قاعة القبة الصغرى فى المسجد الجامع باصفهان
مؤرخة سنة ٤٨١ هـ — ١٠٨٨ م

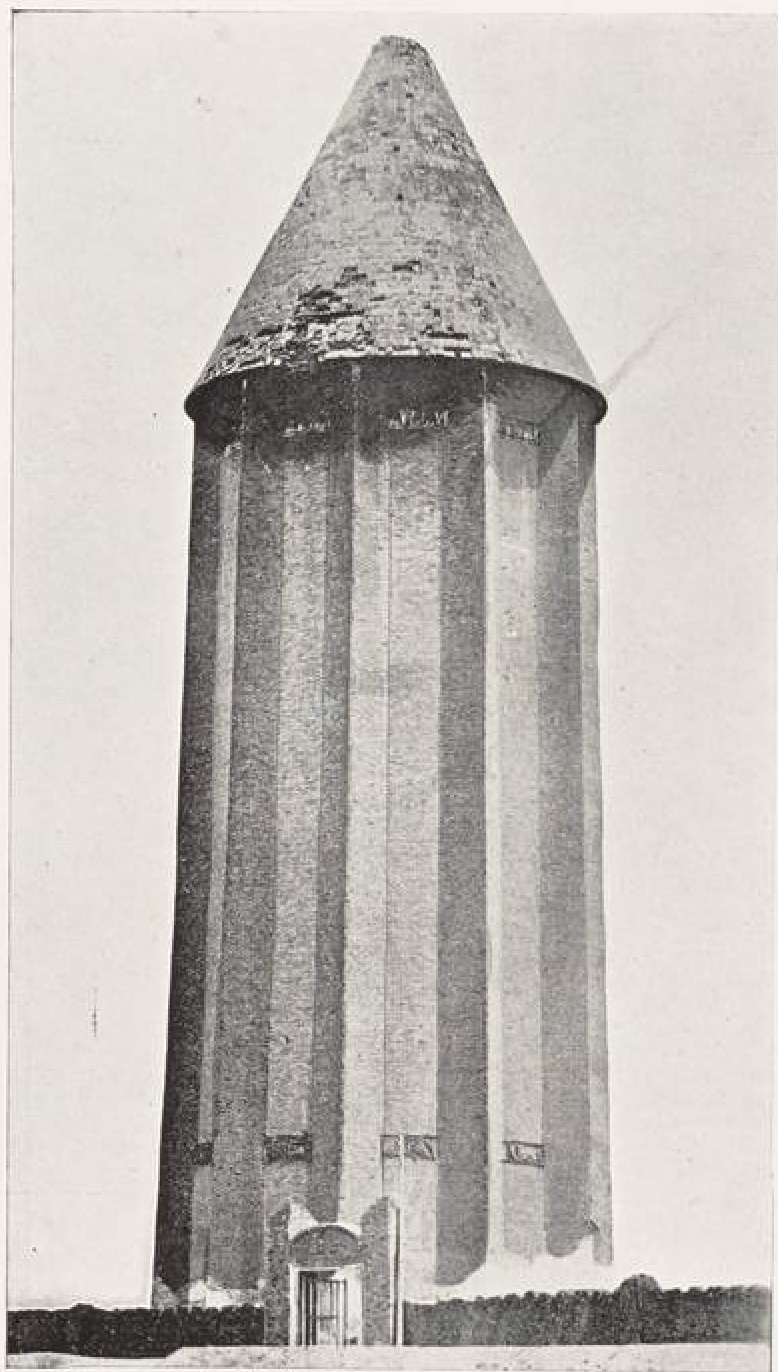
(عن شرودر)



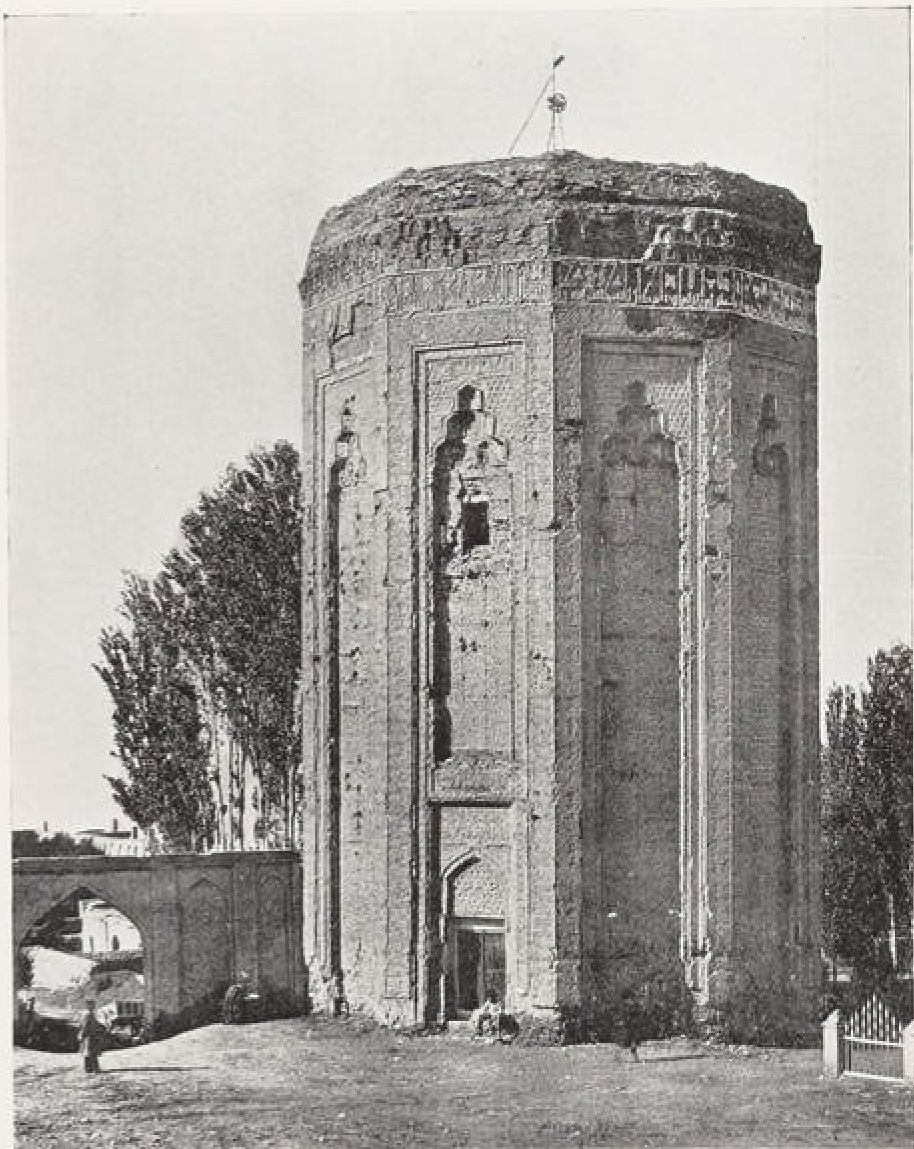
(شكل ٥) قبو وعقود فى المسجد الجامع باصفهان (عن بوب)



(شكل ٦) إيوان بالمسجد الجامع فى جلبجان . من سنة ٤٩٨ — ٥١٢ ﻫ : ١١٠٤ — ١١١٨ م
(عن بوپ)

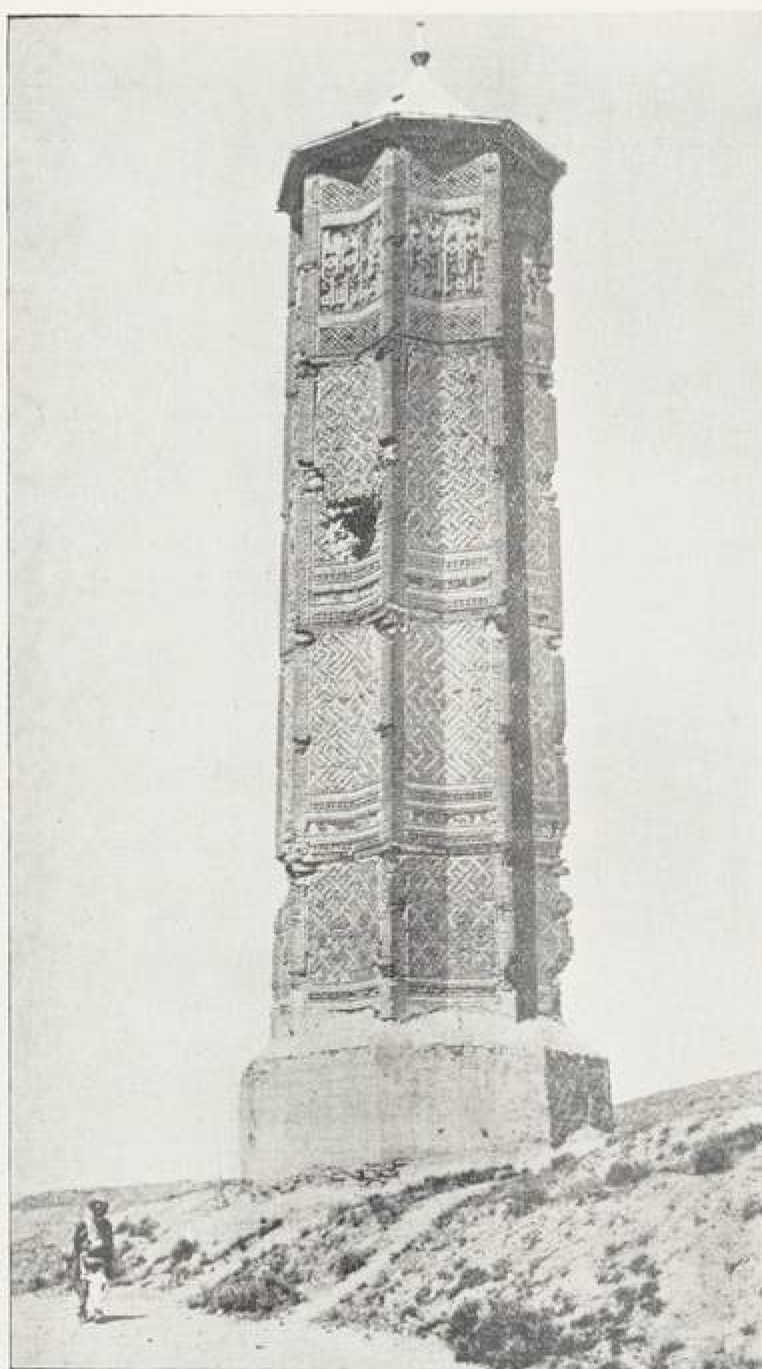


(شكل ٧) جنبد قابوس فى جرجان ، مؤرخة ٣٩٧ هـ — ١٠٠٦ م (عن بوپ)



(شــكل ٨) قبر مؤمنه خاتون فى نخجوان . مؤرخ سنة ٥٨٢ هـ — ١١٨٦ م

(عن زره)



(شــكل ٩) برج محمود بن سبكتكين فى غزنة · مؤرخ سنة ٤٢١ هـ — ١٠٣٠ م

(عن بيرون)

اللوحة ٩



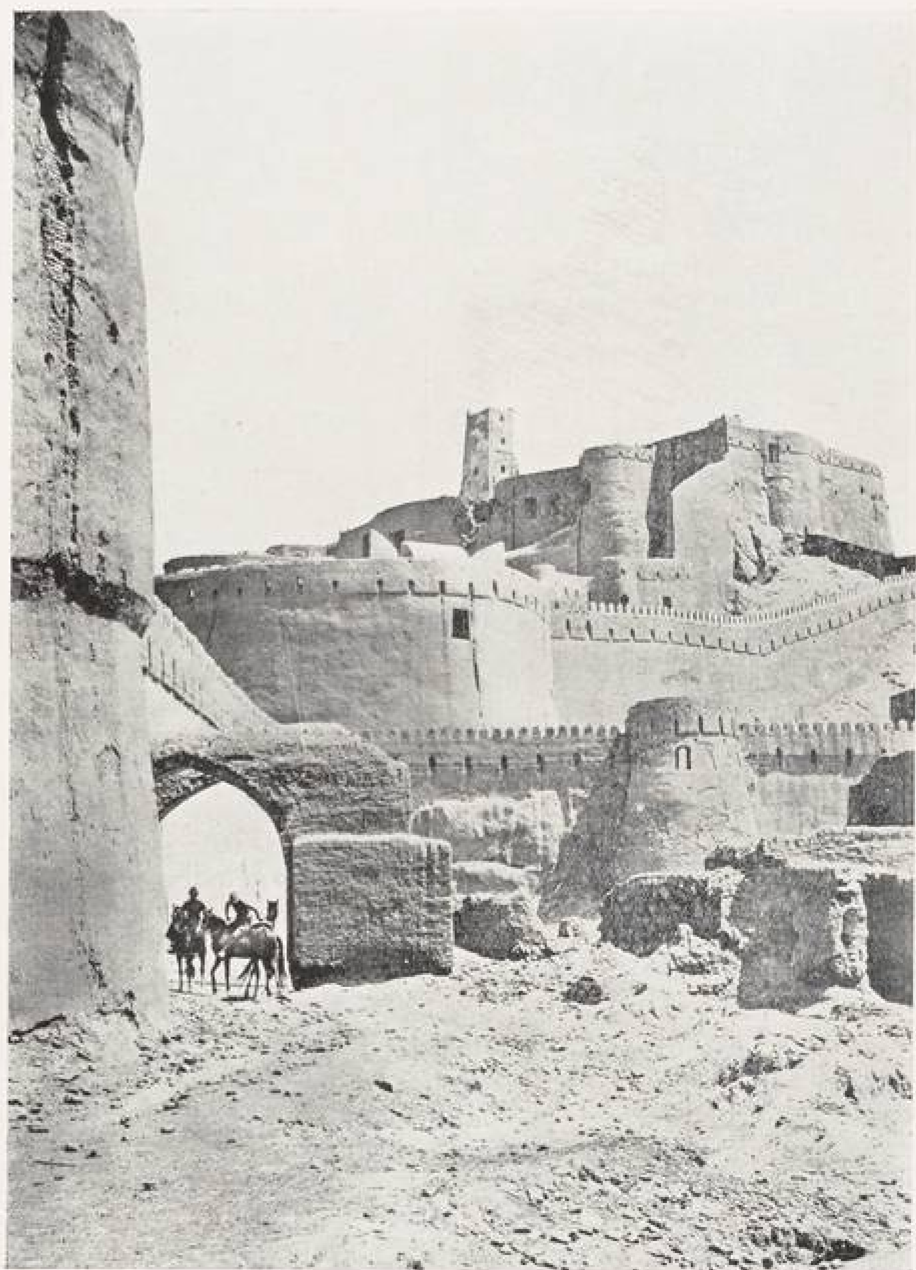
(شكل ١٠) منارة فى بسطام
مؤرخة ٥١٤ هـ — ١١٢٠ م

(عن بوپ)



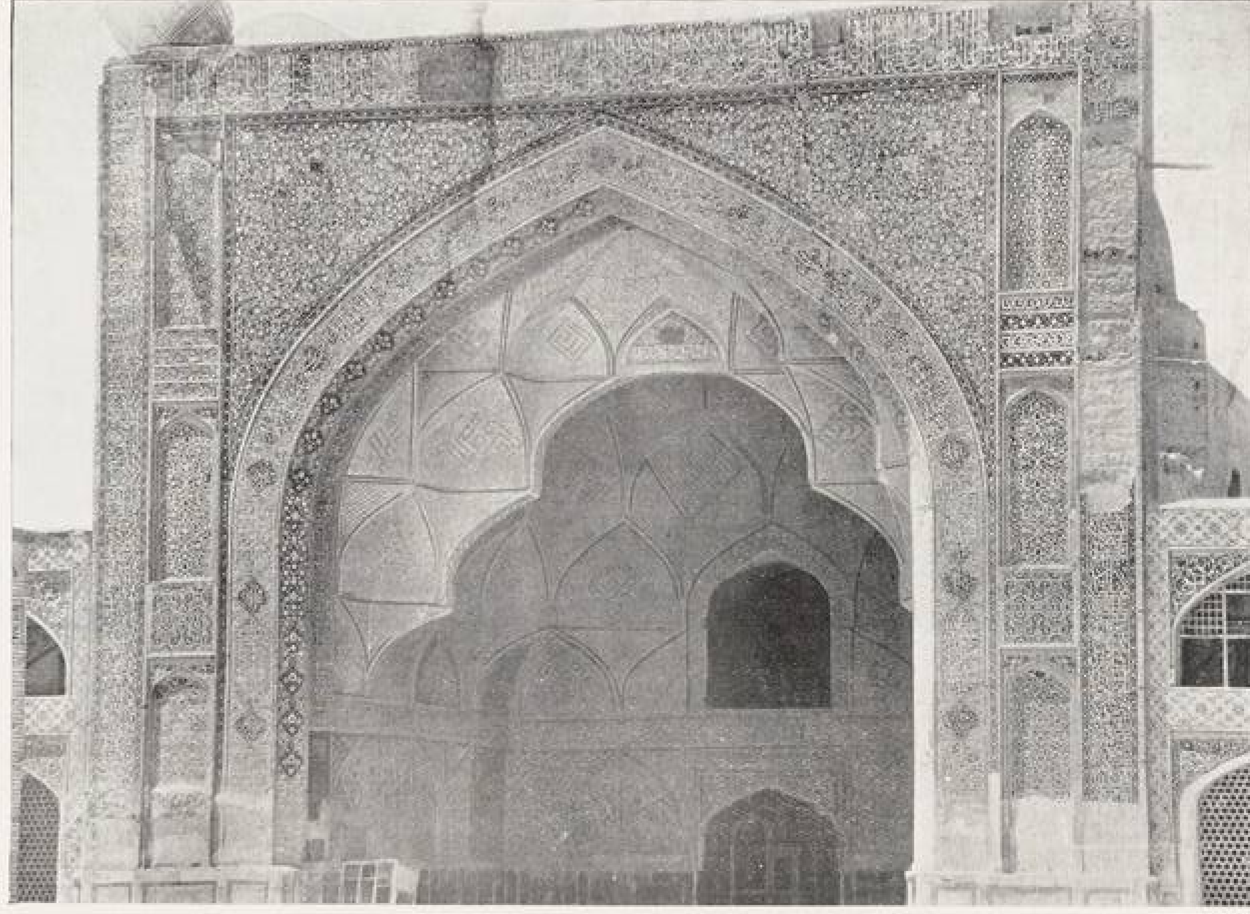
(شكل ١١) منارة فى سمنان
من القرن ٥ هـ — ١١ م

(عن بيرون)

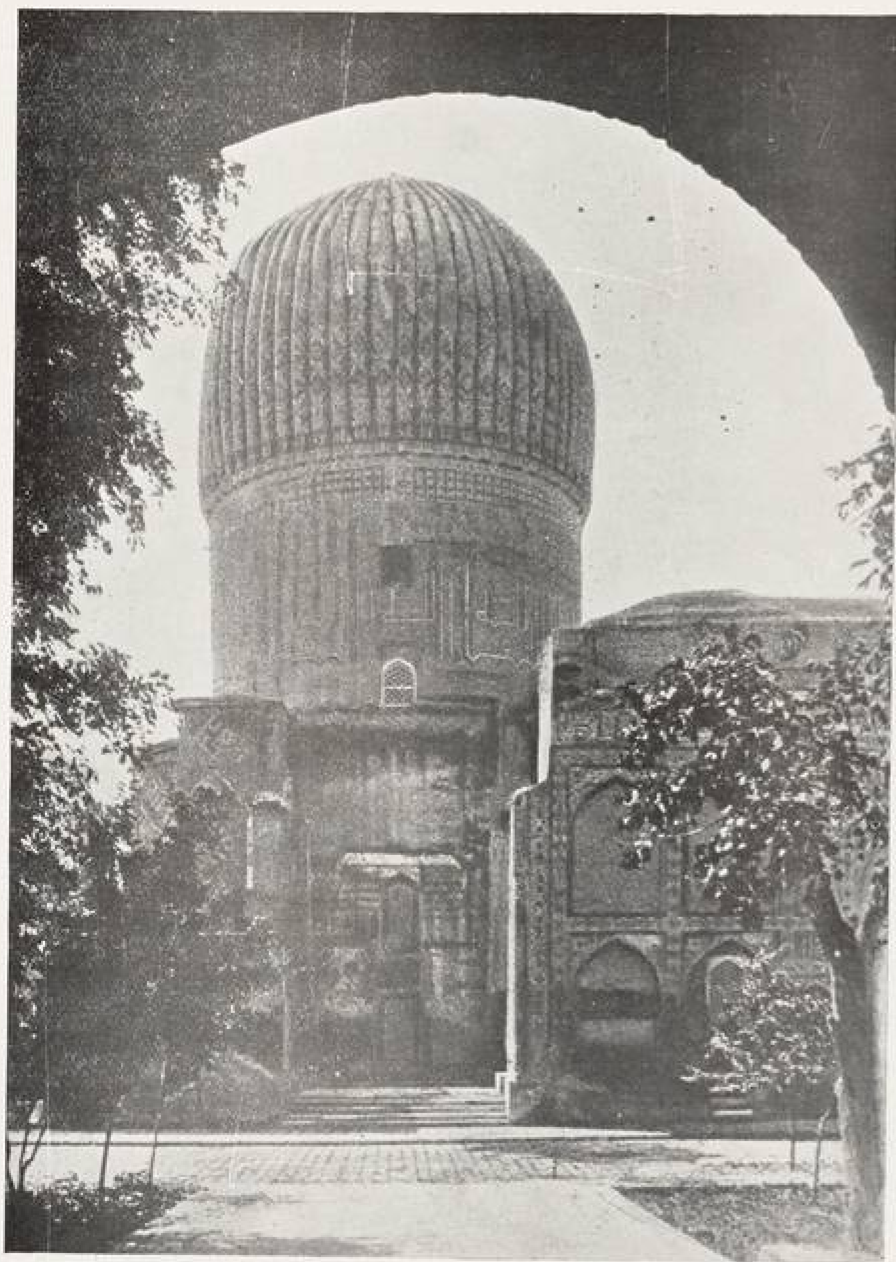


(شكل ١٢) قلعة بم (عن شرودر)

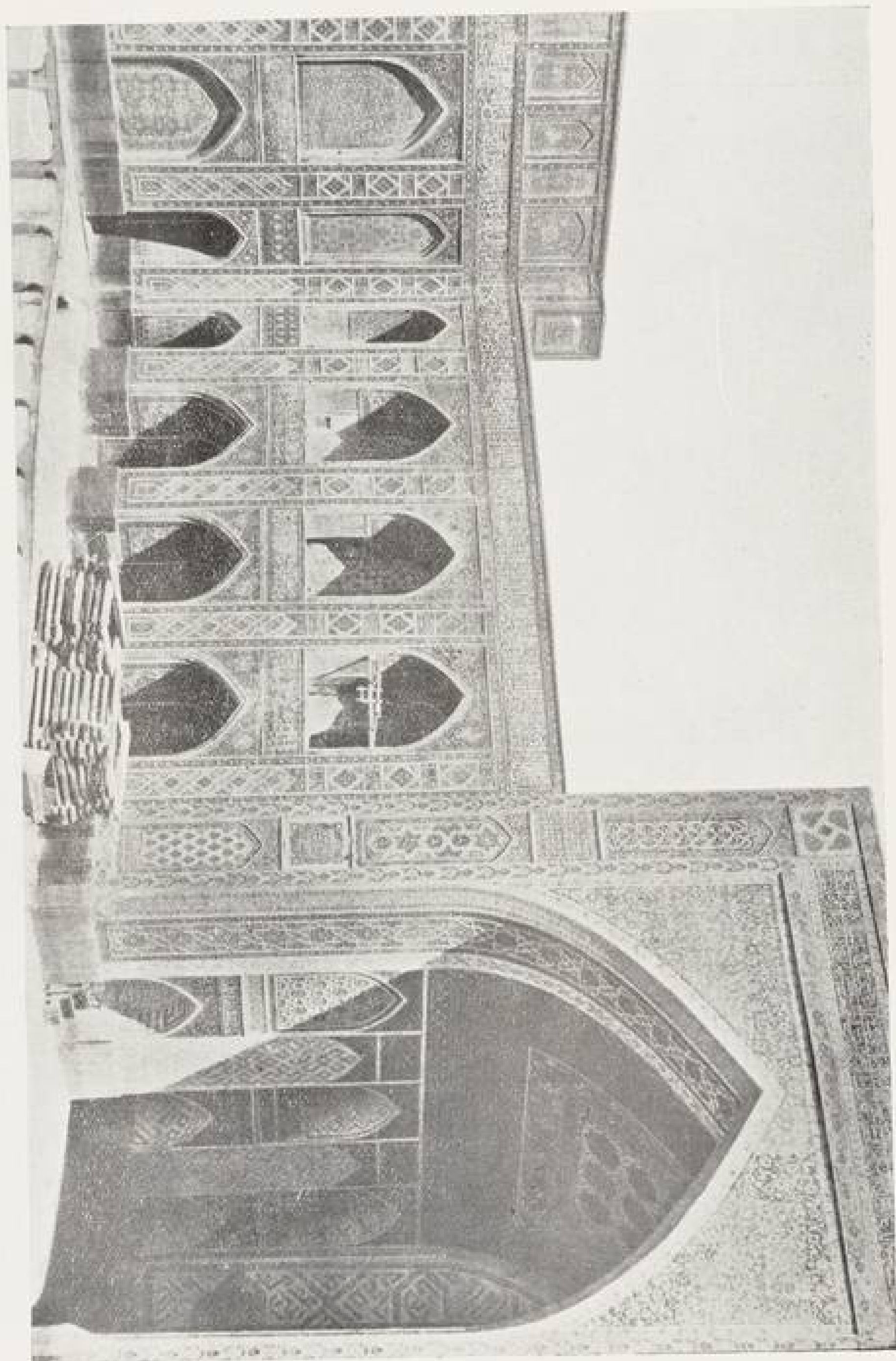
اللوحة ١١



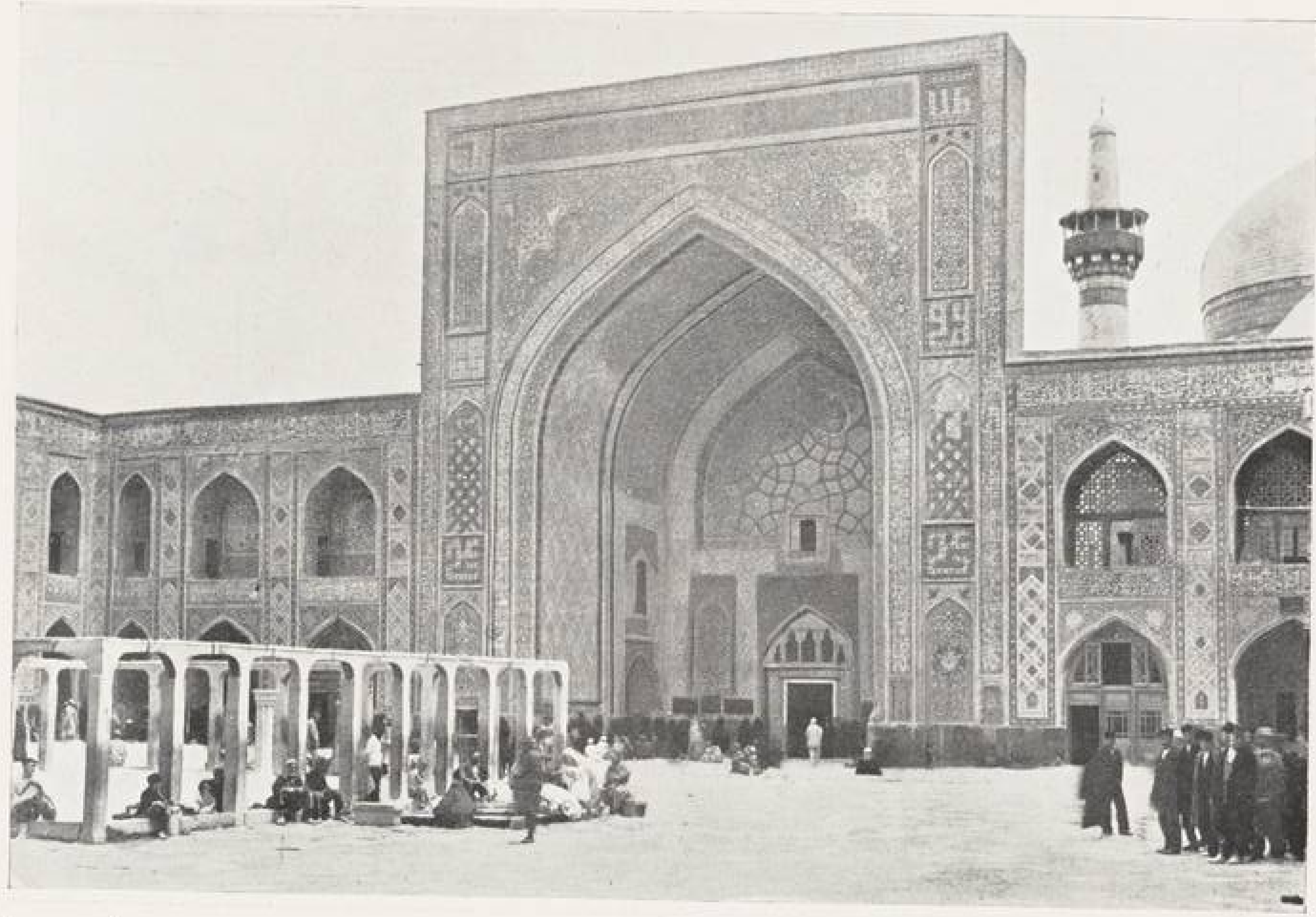
(شكل ١٣) باب وإيوان فى المسجد الجامع بأصفهان . من القرن ٨ — ١٠ هـ : ١٤ — ١٦ م (عن بوپ)



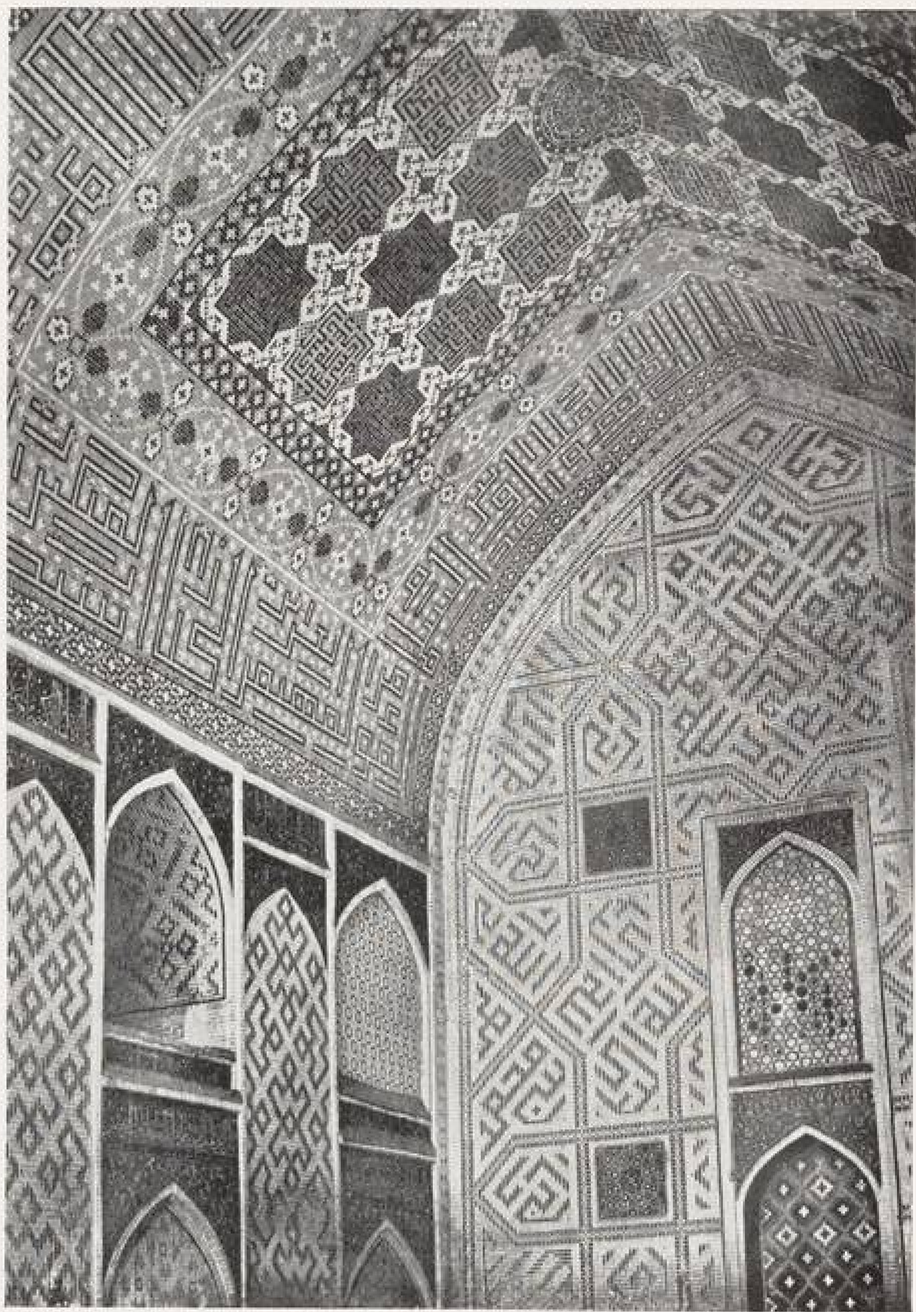
(شكل ١٤) قبر تيمور فى سمرقند من سنة ٨٠٨ هـ — ١٤٠٥ م (عن زره)



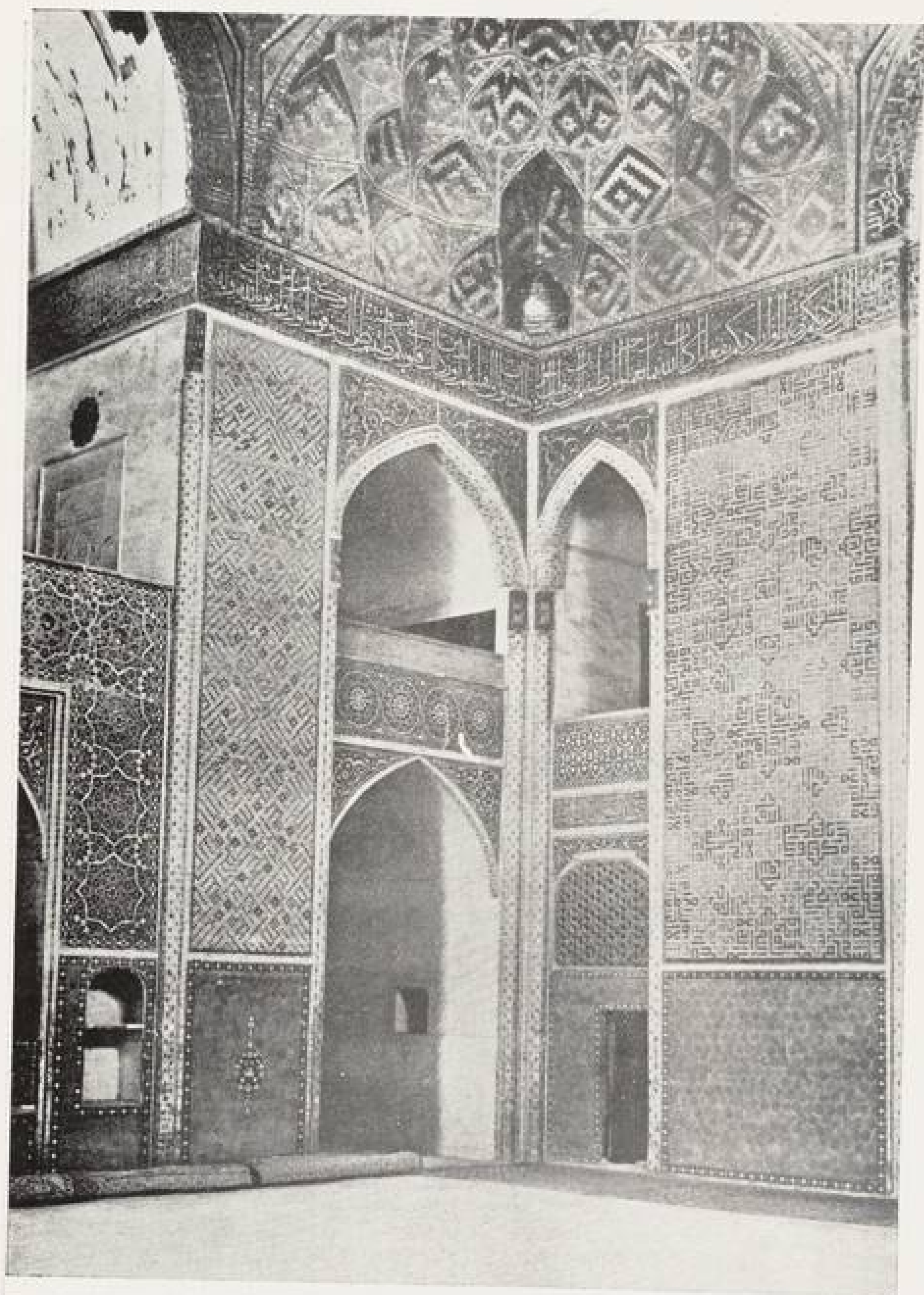
(شـكل ١٥) الركن الغربي والايوان الشمالي الغربي من مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد ، مؤرخ سنة ٨٢١ هـ — ١٤١٨ م (عن بوب)



(شكل ١٦) الايوان الشمالى الشرقى فى مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد · مؤرخ سنة ٨٢١ هـ — ١٤١٨ م (عن بوپ)

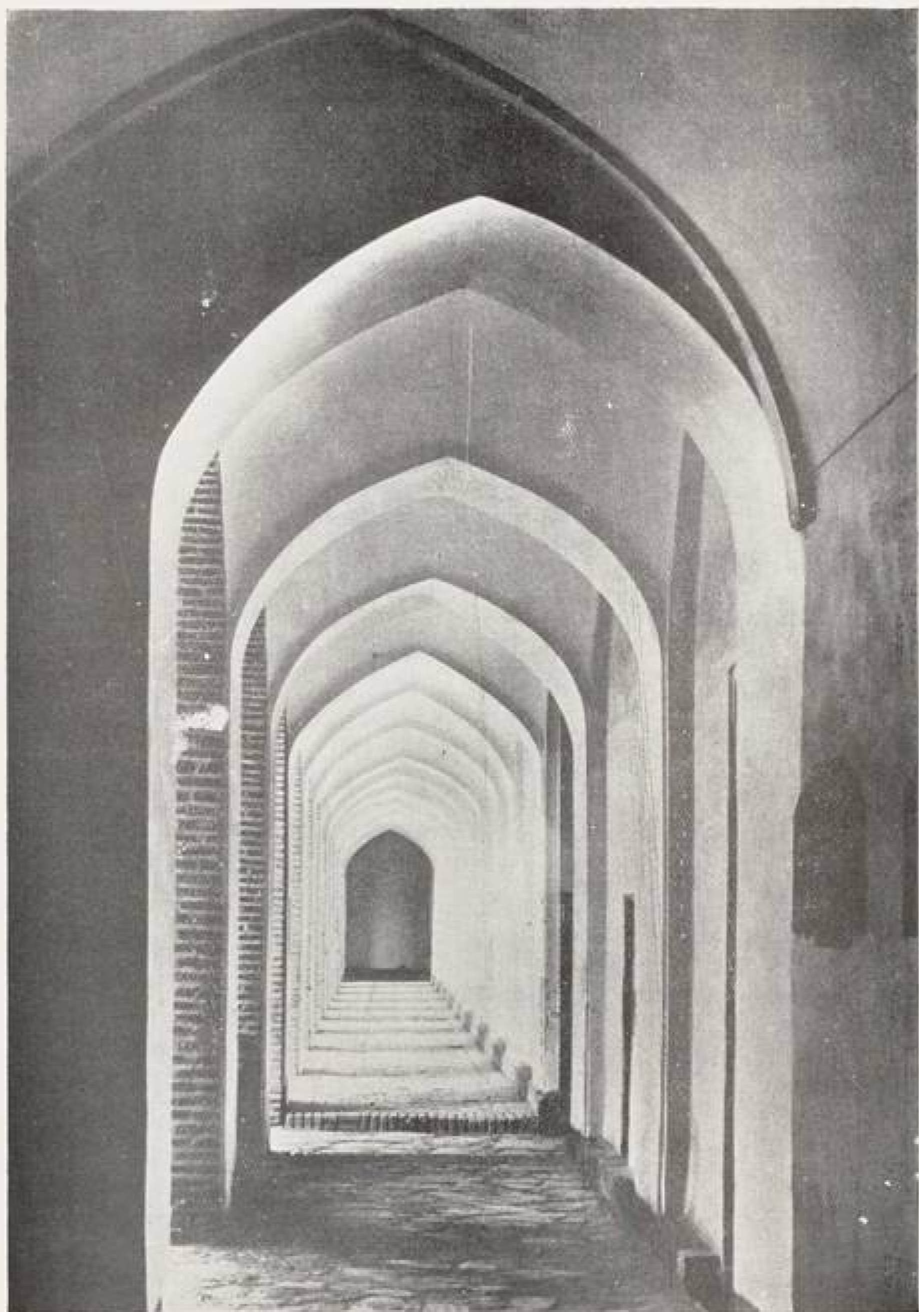


(شكل ١٧) منظر تفصيلي فى الايوان الجنوبي الشرقي من مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد
(عن بوپ)



(شكل ١٨) منظر داخلي في المسجد الجامع بمدينة يزد . القرن ٩ هـ — ١٥ م

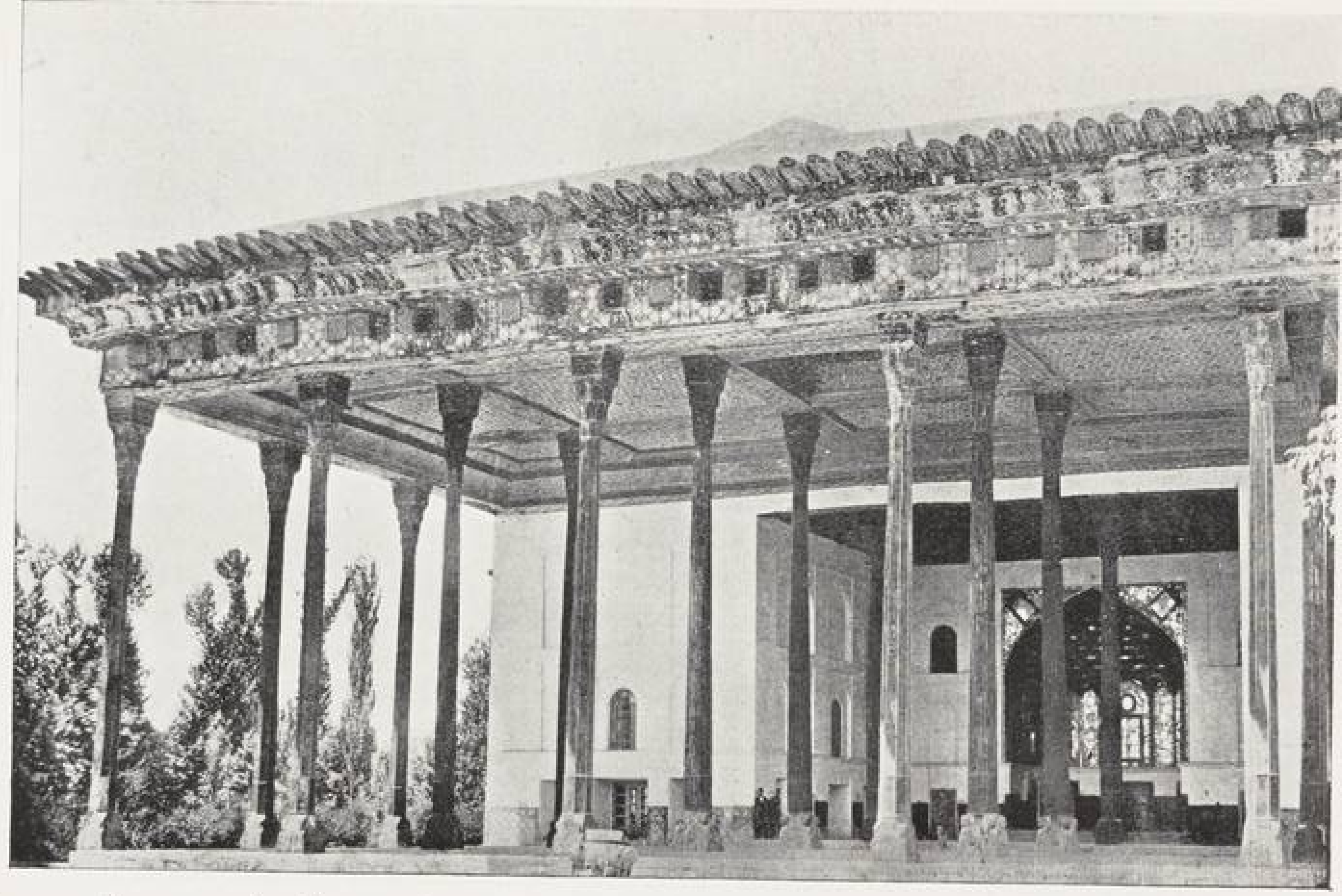
(عن بوب)



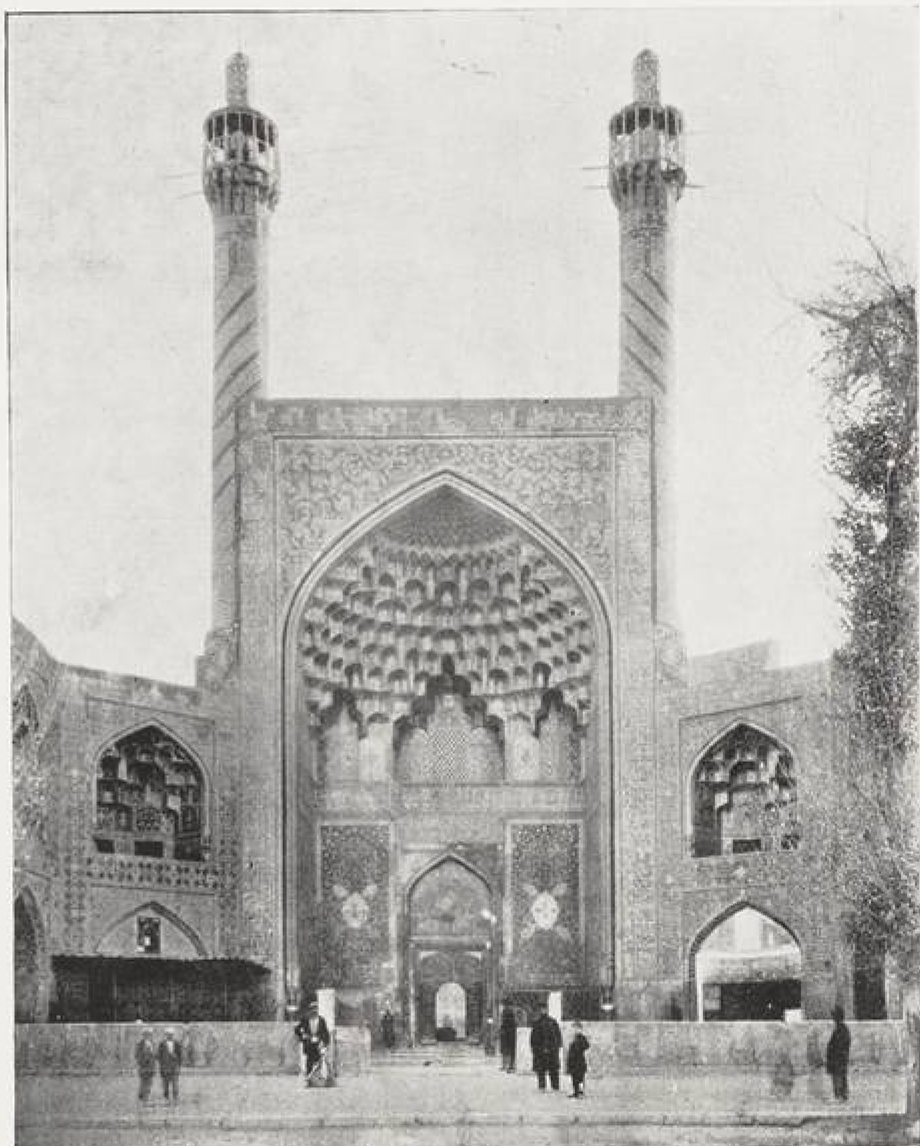
(شكل ١٩) ردهة فى المسجد الجامع بمدينة يزد . القرن ٩ هـ — ١٥ م

(عن بوب)

اللوحة ١٨

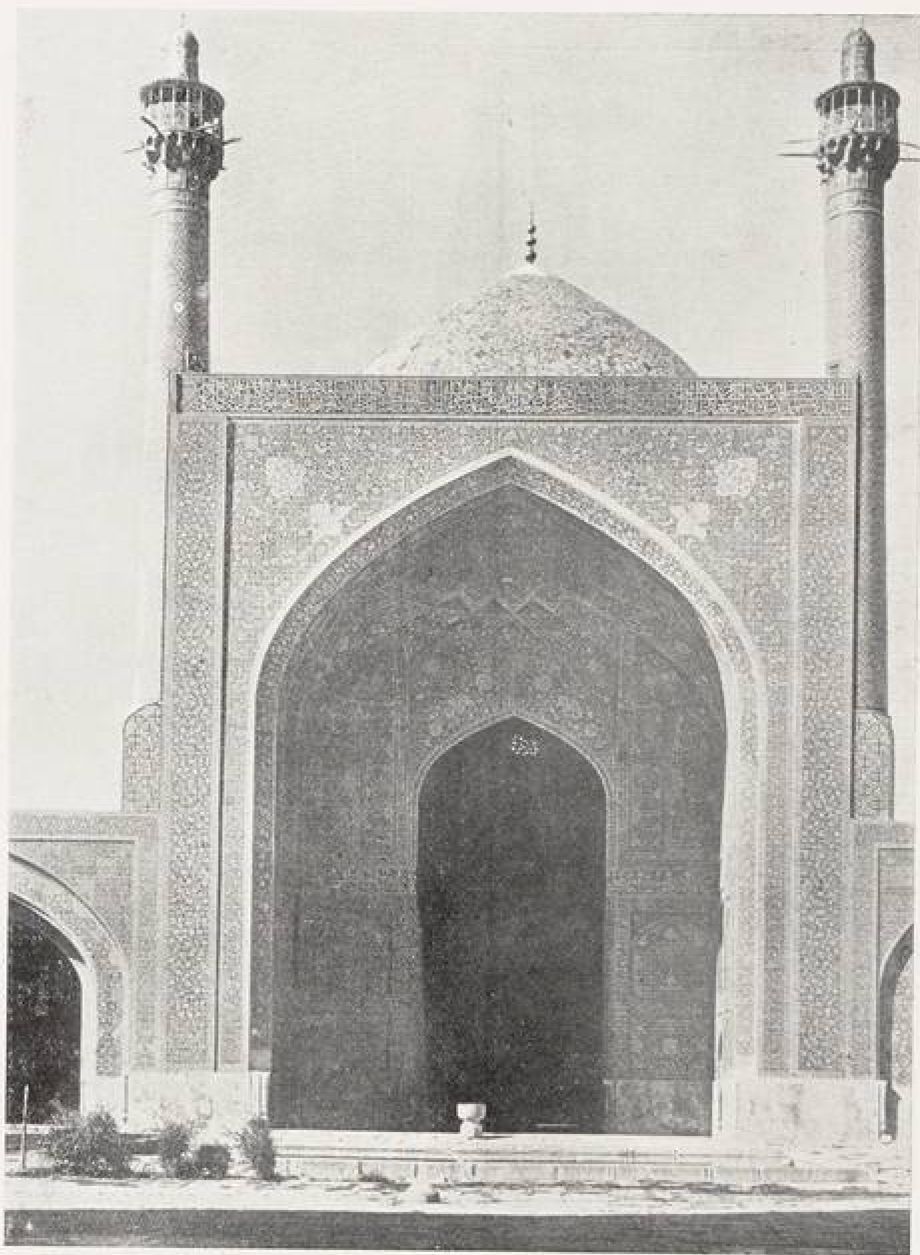


(شكل ٢٠) قصر چهل ستون بإصفهان . من نهاية القرن العاشر الهجرى (نهاية القرن السادس عشر الميلادى)   (عن بوب)

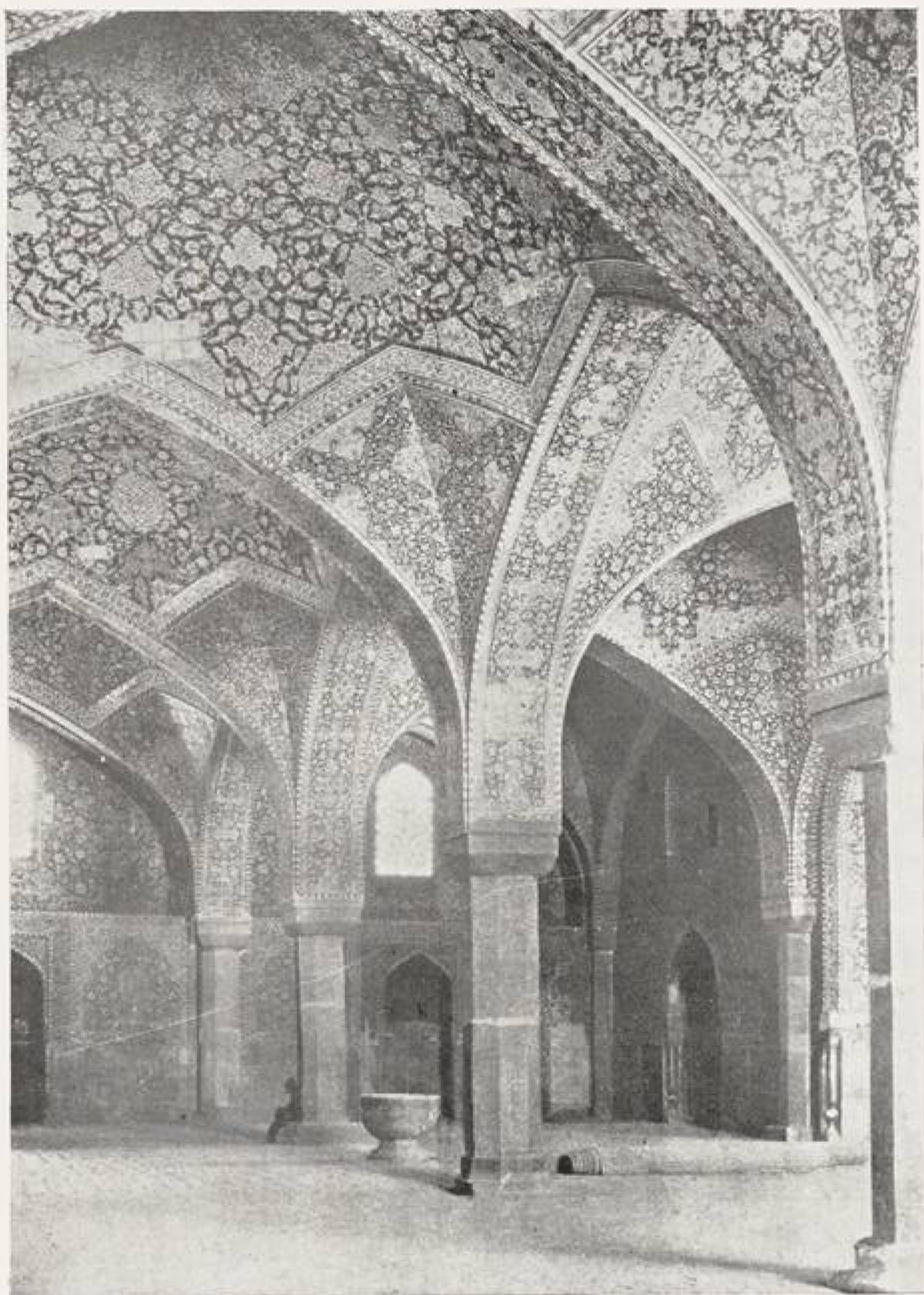


(شكل ٢١) الباب الخارجي في مسجد الشاه باصفهان . مؤرخ سنة ١٠٢٥ هـ — ١٦١٦ م

(عن بوب)

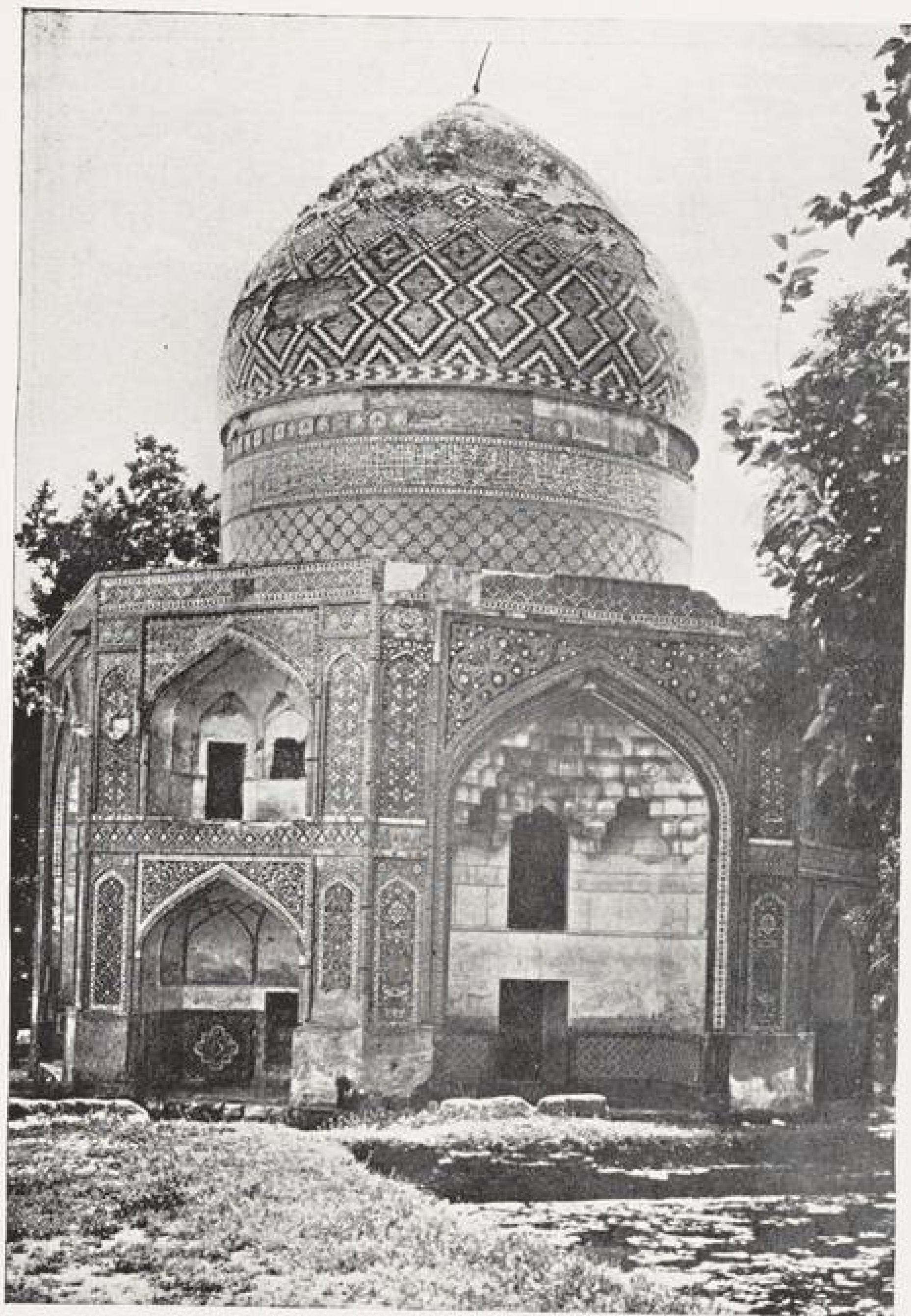


(شكل ٢٢) باب داخلي في مسجد الشاه باصفهان (عن بوپ)



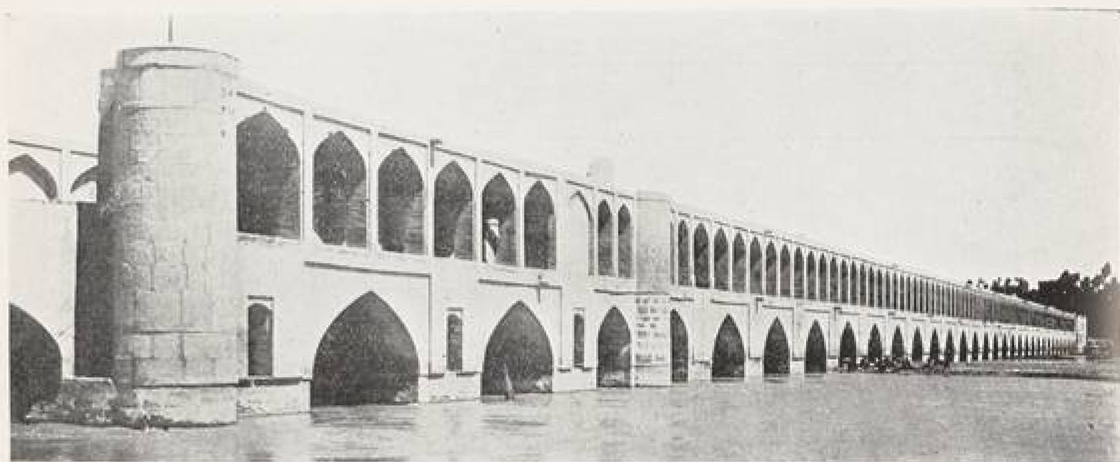
(شكل ٢٣) منظر داخلي في مسجد الشاه باصفهان (عن بوپ)

اللوحـــة ٢٢

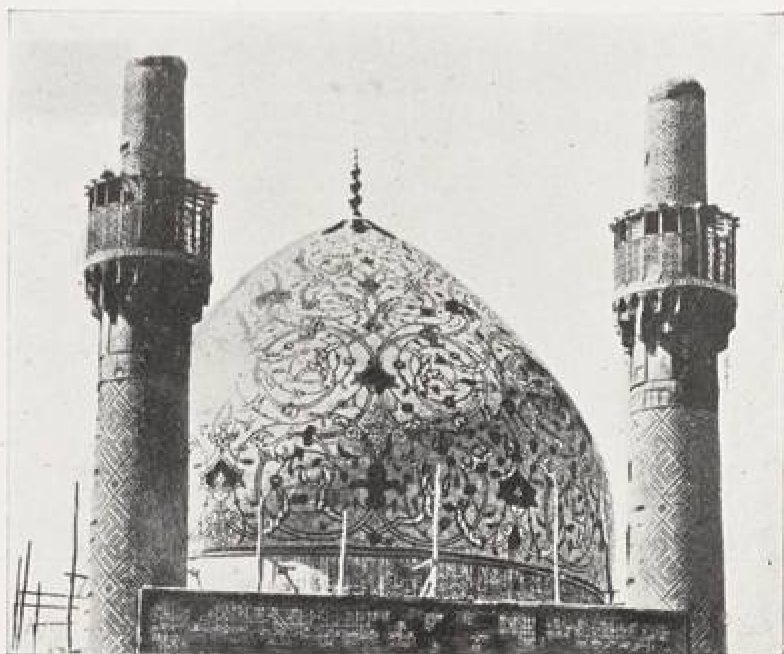


(شكل ٢٤) ضريح قدم جاه بمدينة نيسابور . من القرن ١١ هـ — ١٧ م

(عن بوب)

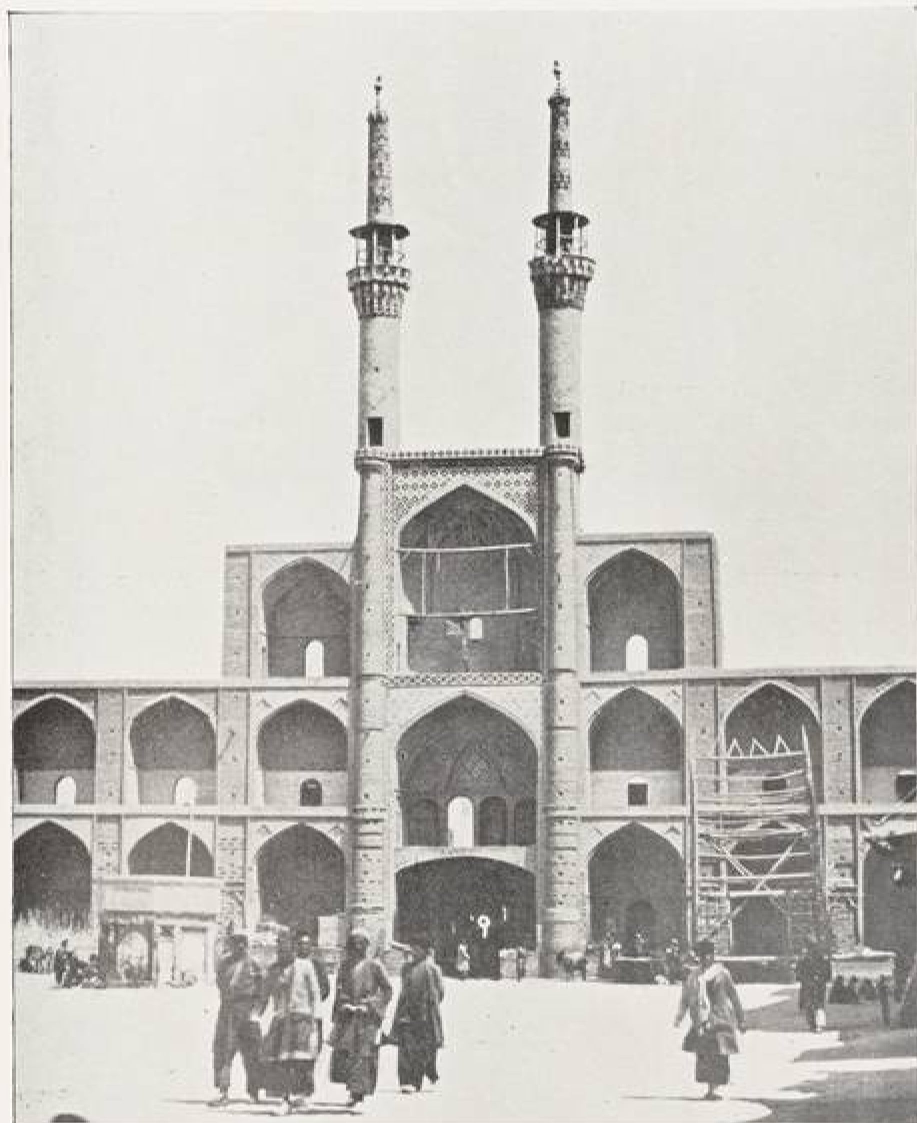


(شكل ٢٥) قنطرة فى إصفهان، من بداية القرن ١١ هـ — ١٧ م (عن بوپ)



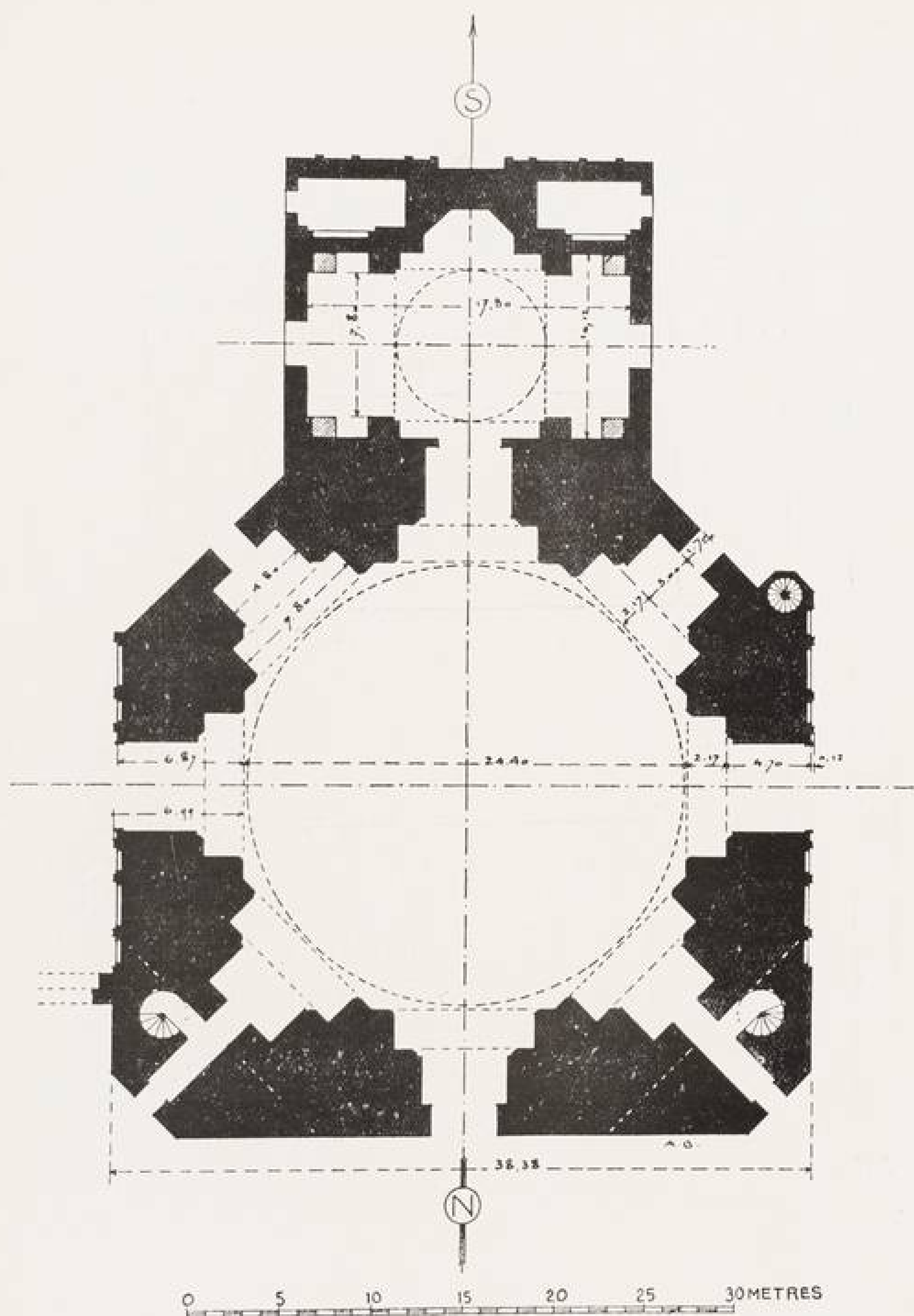
(شكل ٢٦) قبة مدرسة مادرشاه باصفهان . مؤرخة سنة ١١٢٦ هـ — ١٧١٤ م
(عن بوپ)

اللوحة ٢٤

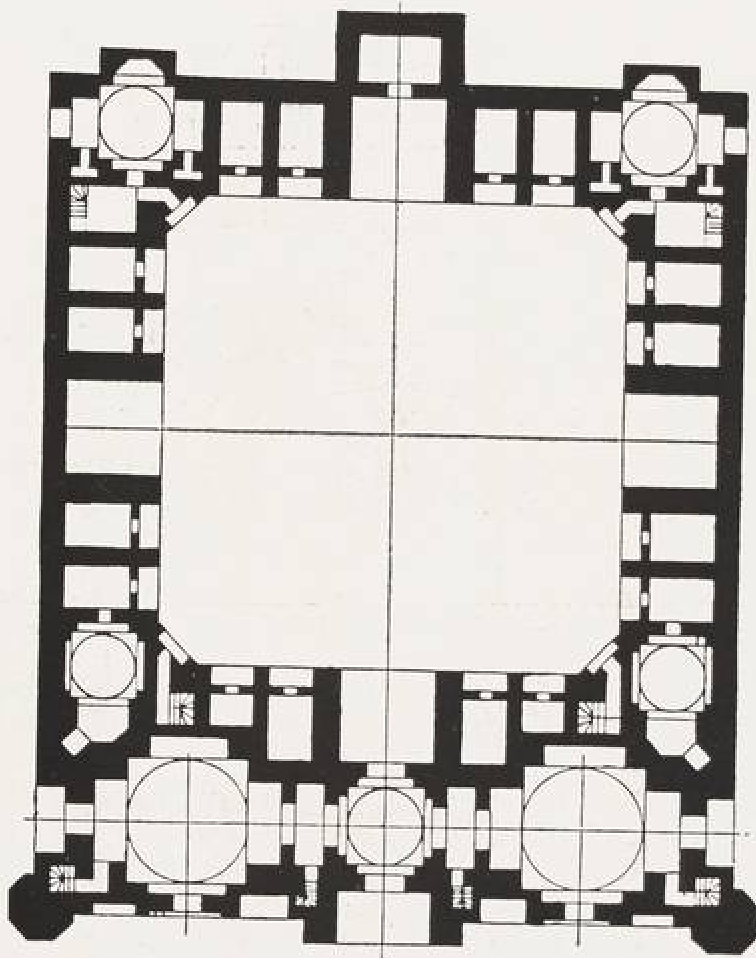


(شكل ٢٧) مدخل السوق فى مدينة يزد ٠ من بداية القرن الماضى (عن بوب)

اللوحة ٢٥



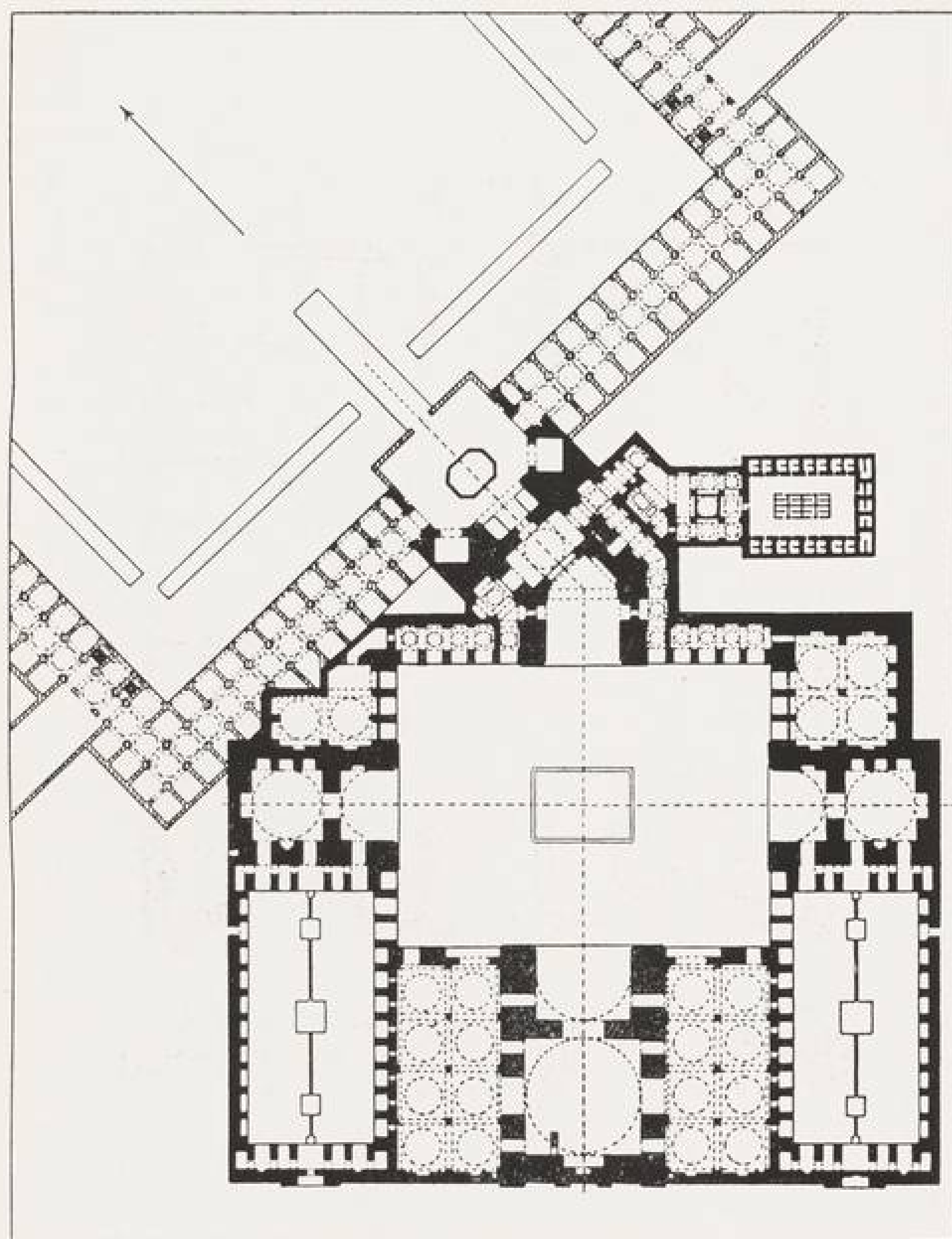
(شكل ٢٨) تخطيط ضريح الجايتو في مدينة سلطانية (عن جودار)



(شكل ٢٩) تخطيط مدرسة خرجرد

(عن بوب)

اللوحـــة ٢٧



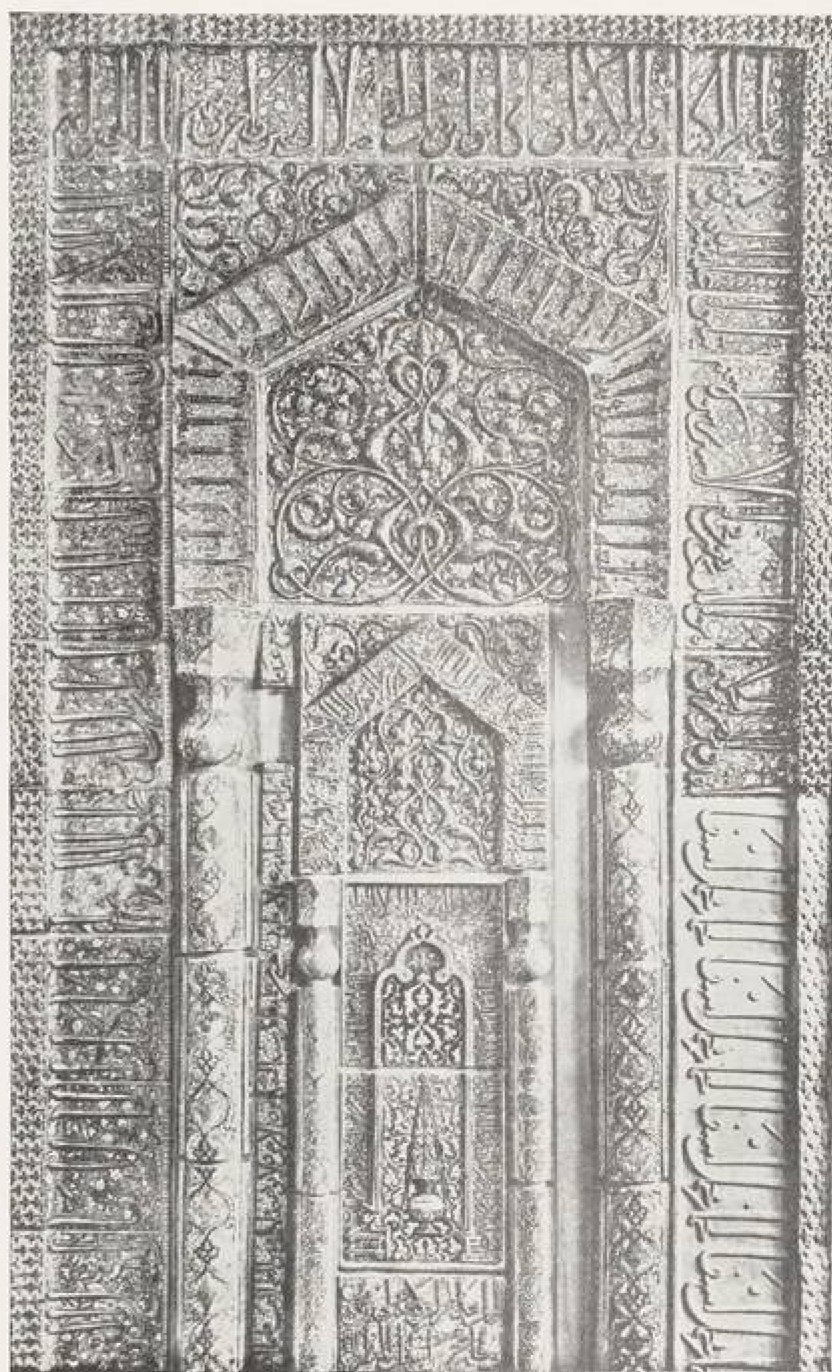
0 5 10 20 30 40 50Metres

(شـكل ٣٠) تخطيط مسجد شاه في إصفهان

(عن بوب)



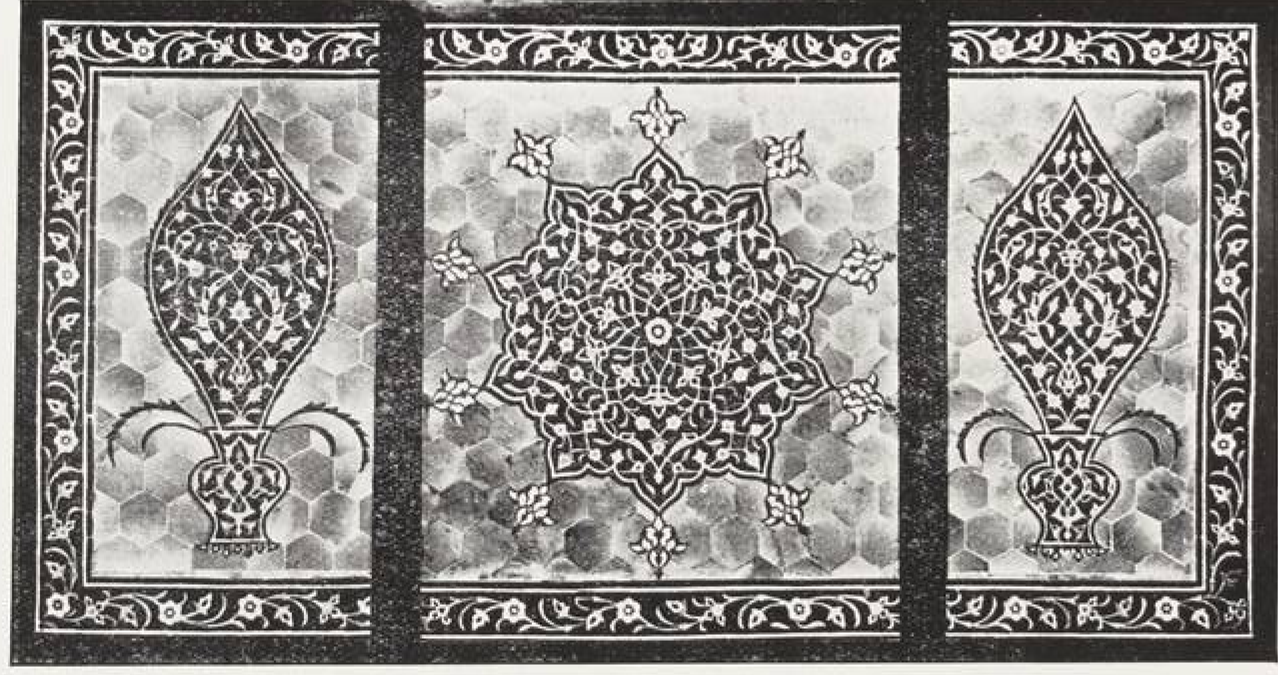
(شـكل ٣١) محراب من القاشانى ذى البريق المعدنى والزخارف البارزة. أصله من جامع الميدان فى قاشان مؤرخ سنة ٦٢٣ هـ — ١٢٢٦ م؛ وعليه اسم صانعه الحسن بن عربشاه . محفوظ فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين



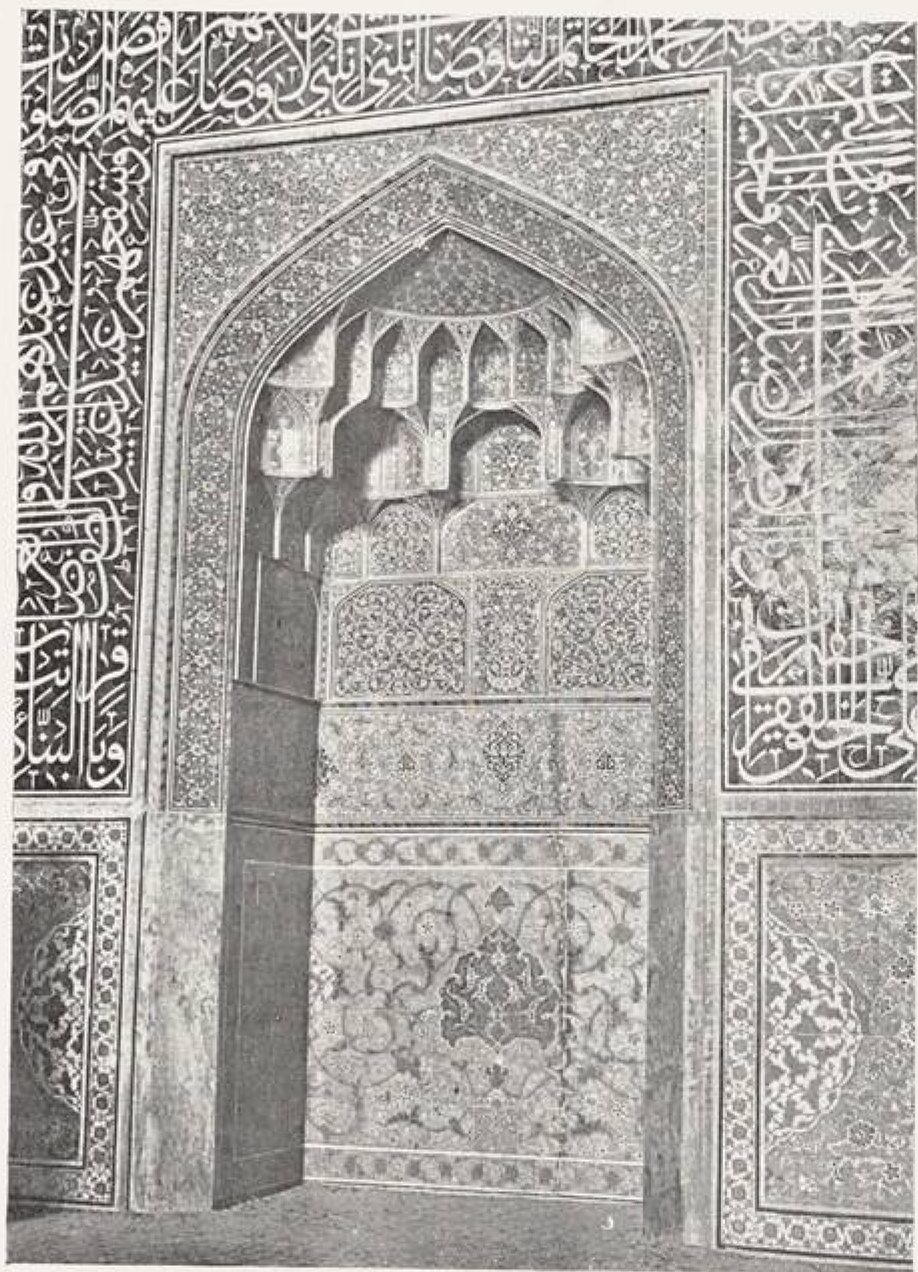
(شكل ٣٢) محراب من القاشاني ذي البريق المعدني من فرامين، عليه امضاء علي بن محمد بن أبي طاهر ومؤرخ سنة ٦٦٣هـ — ١٢٦٤م. في مجموعة كيفوركيان (Kevorkian)



(شـكل ٣٣) محراب من الفسيفساء الخزفية، من منتصف القرن ٨ هـ — ١٤ م
فى المتحف المترو بولتيان بنيو يورك

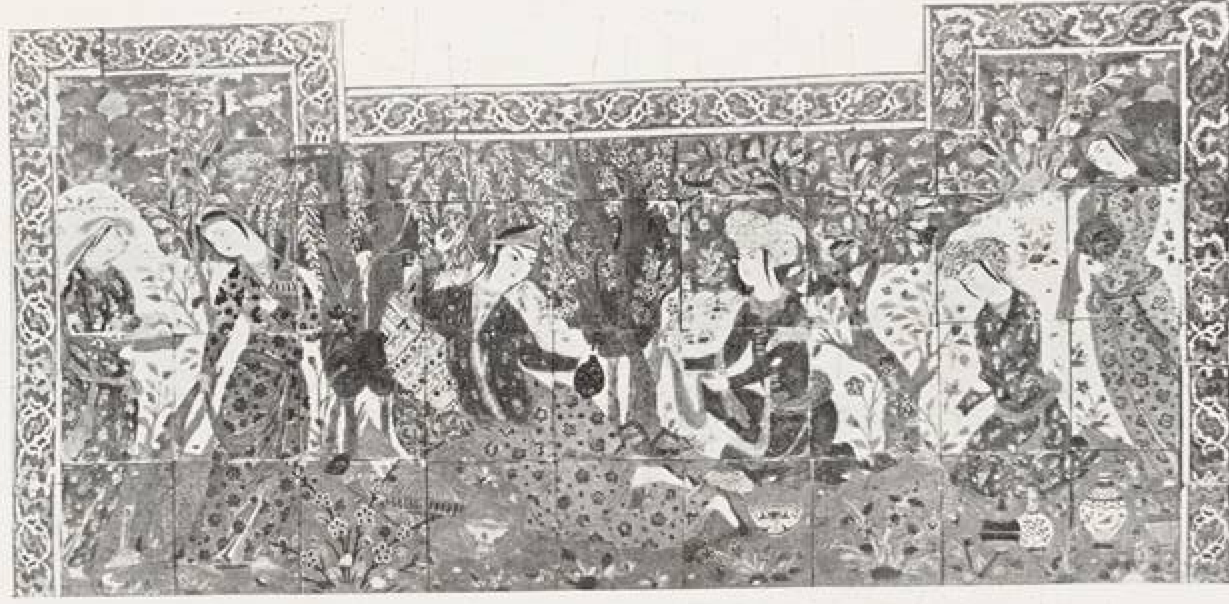


(شكل ٣٤) فسيفساء خزفية كانت فى خانقاه بمدينة إصفهان . من القرن ٩ هـ — ١٥ م
فى مجموعة كيفوركيان



(شكل ٣٥) محراب من القسيفساء الخزفية فى مسجد الشيخ لطف الله باصفهان
مؤرخ سنة ١٠٢٨ هـ — ١٦١٨ م
(عن بوپ)

اللوحة ٣٣

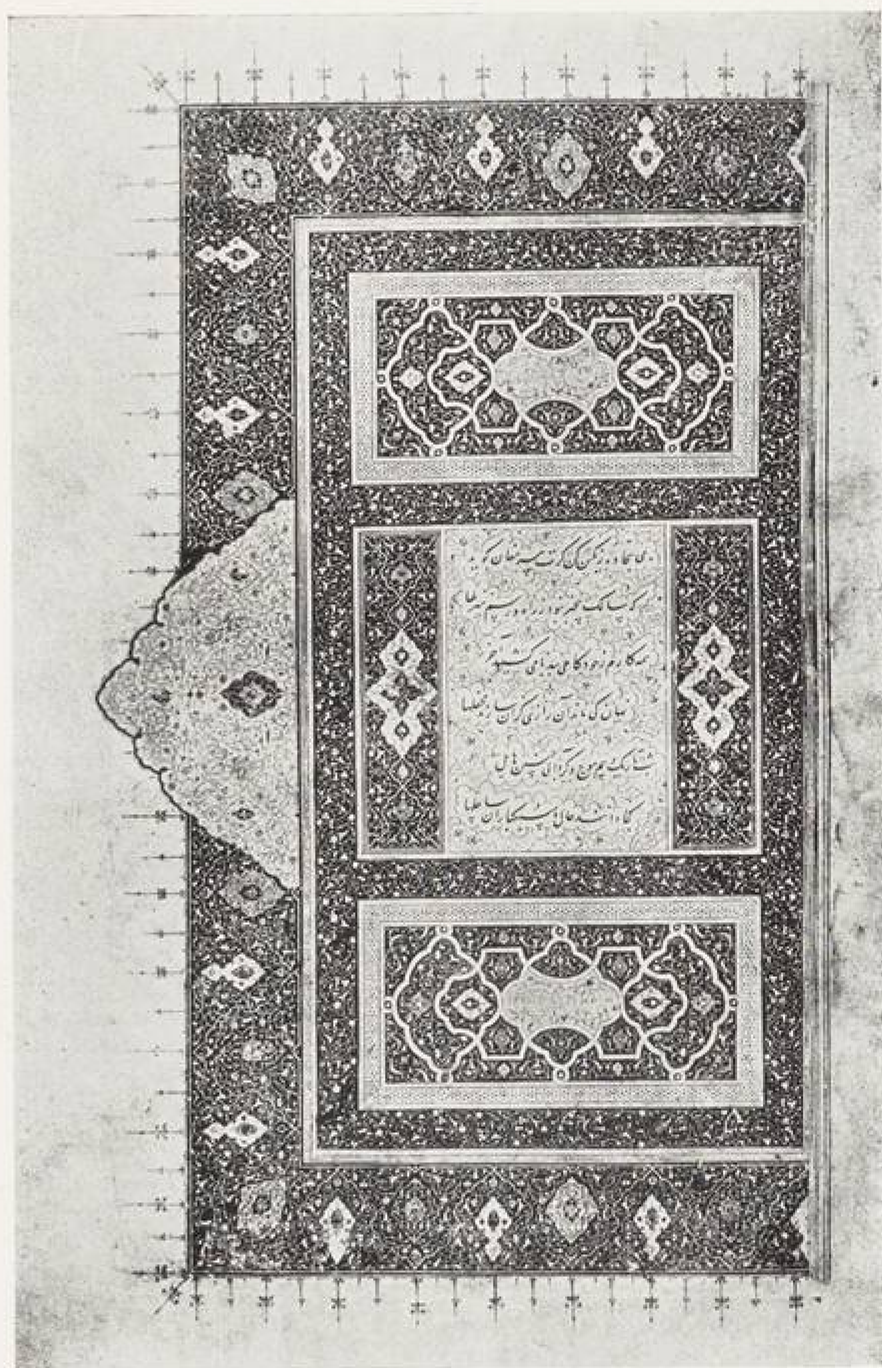


(شكل ٣٦) تربيعات قاشانى من قصر چهل ستون باصفهان . من القرن ١١ هـ — ١٧ م . فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن



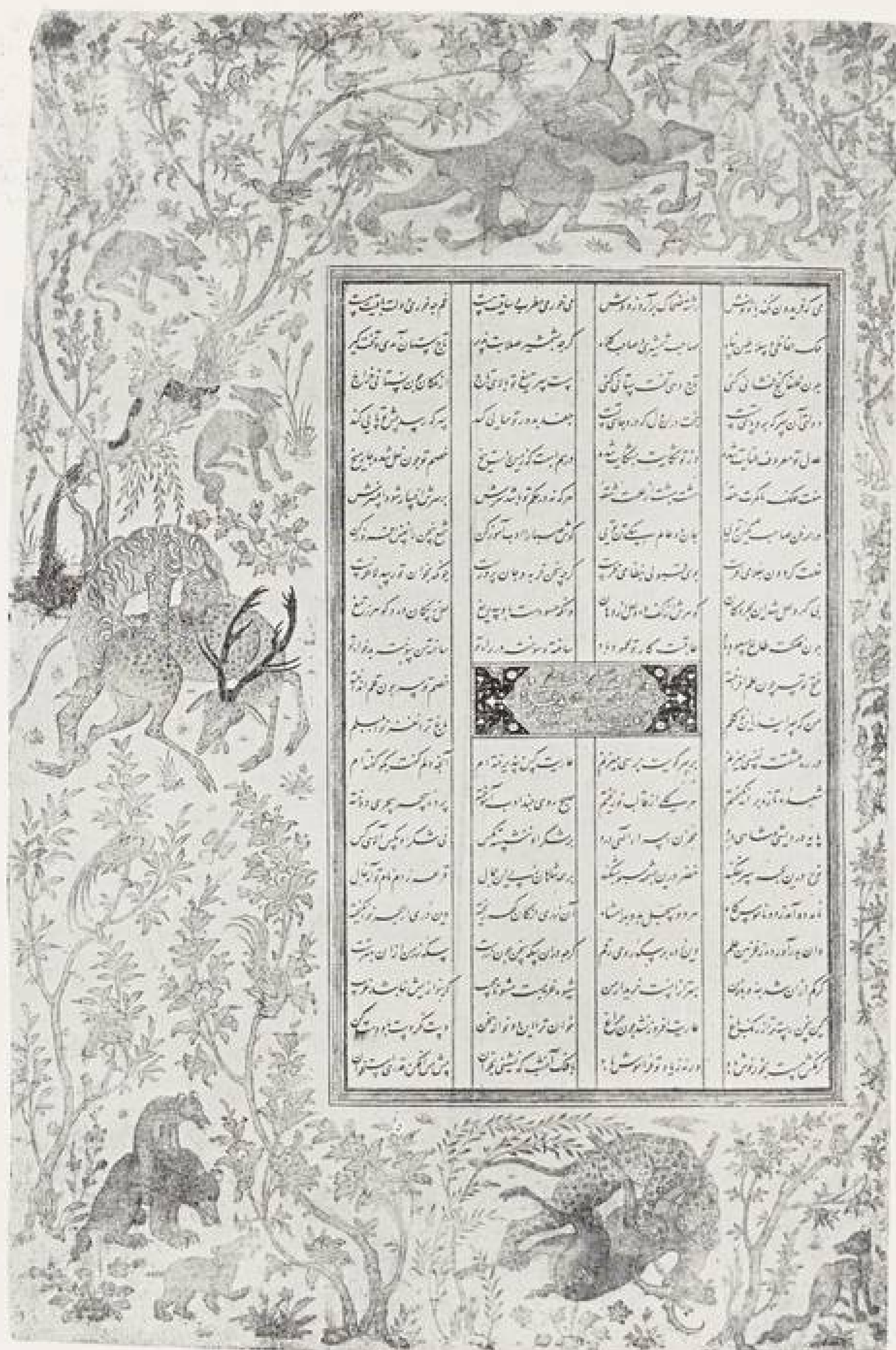
(شكل ٣٧) جزء من نقش حائطى . من القرن ٦ هـ — ١٢ م . فى مجموعة هيرامانك Heeramaneck

اللوحة ٣٥



(شكل ٣٨) الصفحة الأولى من مخطوط إيرانى كتبه سلطان محمد نور سنة ٩٢٩ هـ — ١٥٢٣ م
فى معرض فرير Freer Gallery

اللوحة ٣٦

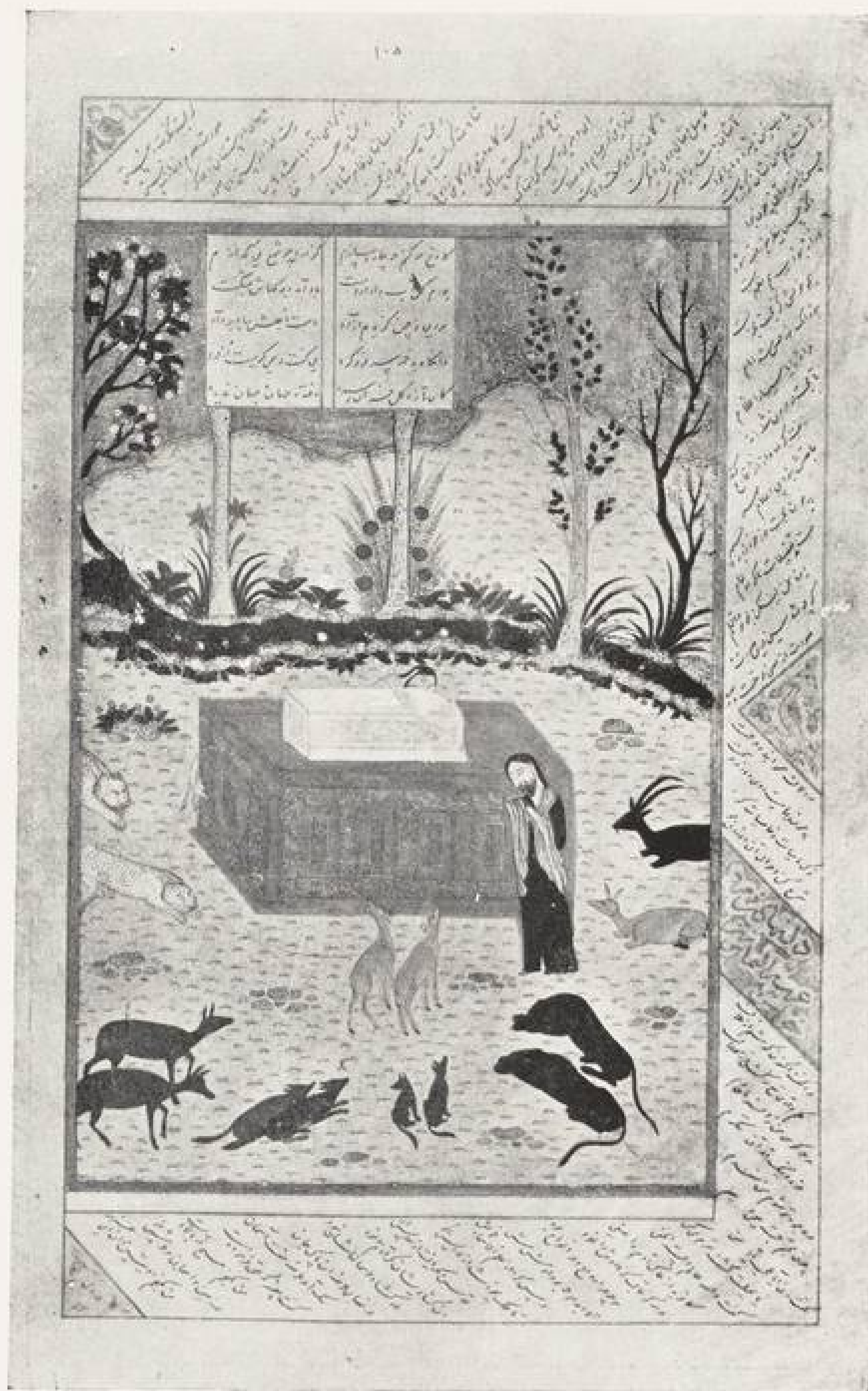


(شكل ٣٩) صفحة من مخطوط المنظومات « الخمسة » للشاعر نظامى ، كتب للشاه طهماسب بين عامى ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) ، ومحفوظ فى المتحف البريطانى

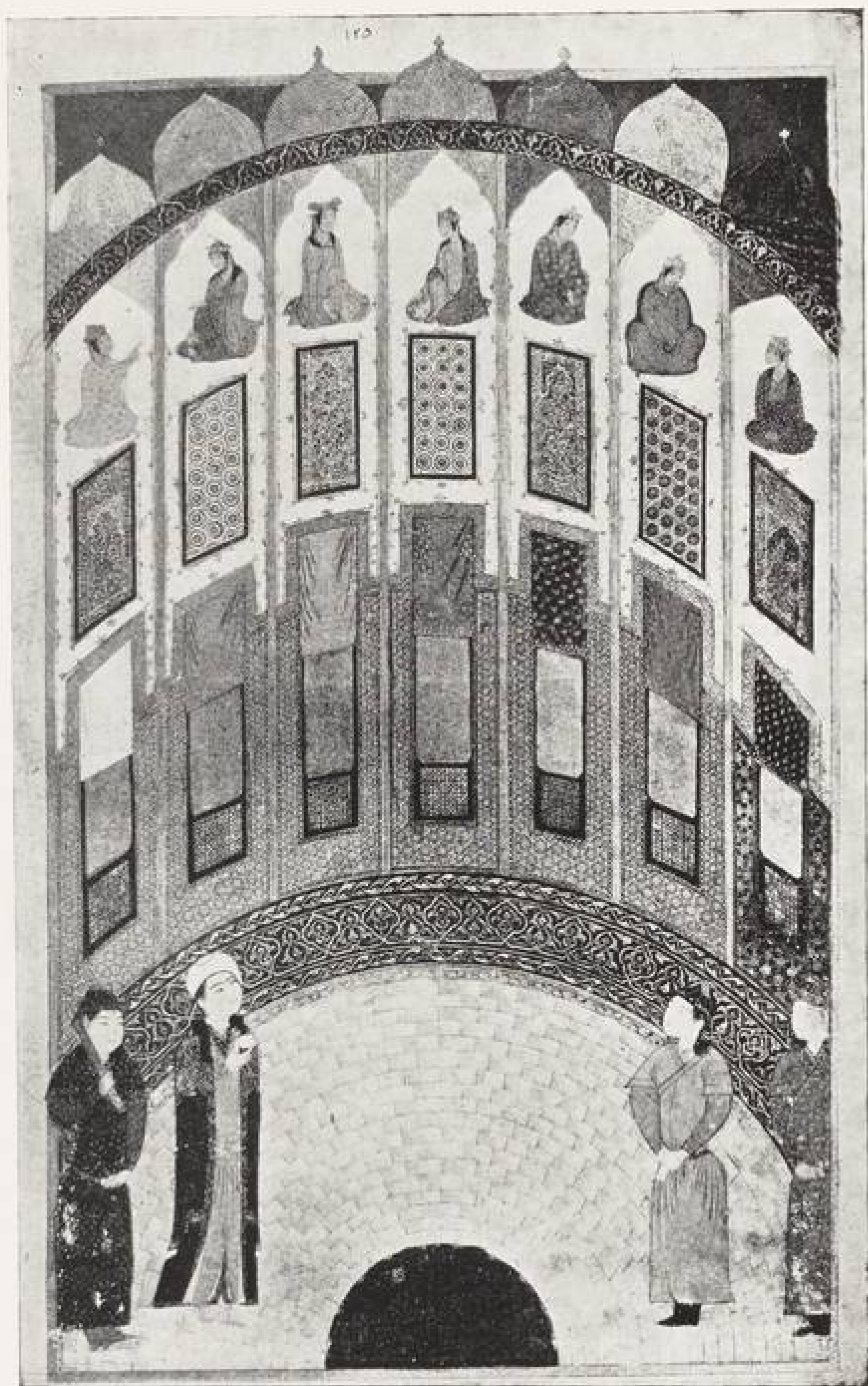
اللوحة ٣٧



(شكل ٤٠) النبي عليه السلام يبعث سيدنا حمزة وسيدنا عليا فى مهمة . المدرسة السلجوقية . فى مخطوط من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين مؤرخ سنة ٧١٤ هـ — ١٣١٤ م ومحفوظ فى الجمعية الأسيوية بلندن وفى مكتبة جامعة ادنبره



(شكل ٤١) المجنون على قبر ليلى • مدرسة شيراز سنة ٨١٣ﻫ — ١٤١٠م
من مخطوط فى مجموعة جلبنكيان Gulbenkian



(شكل ٤٢) بهرام جور والصور السبع . مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ — ١٤١٠ م
من مخطوط فى مجموعة جلبنكيان Gulbenkian



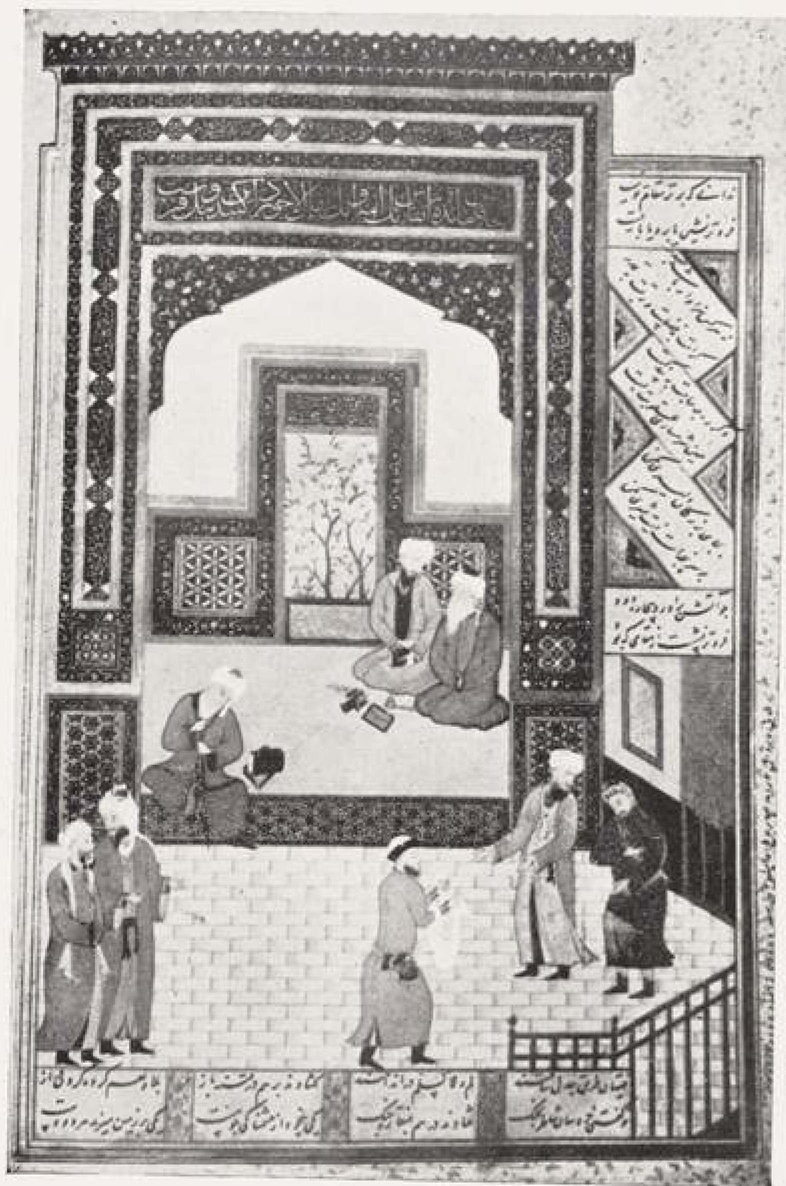
(شكل ٤٣) القتال بين جيوش كيخسرو وافراسياب . مدرسة هراة سنة ٨٣٣ ه — ١٤٢٩ م
من مخطوط شاهنامه فى مكتبة قصر جلستان بطهران

اللوحة ٤١



(شكل ٤٤) همای أمير إيران يستقبل فى حديقة القصر همايون ابنة قيصر الصين. مدرسة هراة سنة ٨٣٤ هـ — ١٤٣٠م. صورة من مخطوط ضائع، ومحفوظة فى متحف الفنون الزخرفية بباريس

اللوحة ٤٢



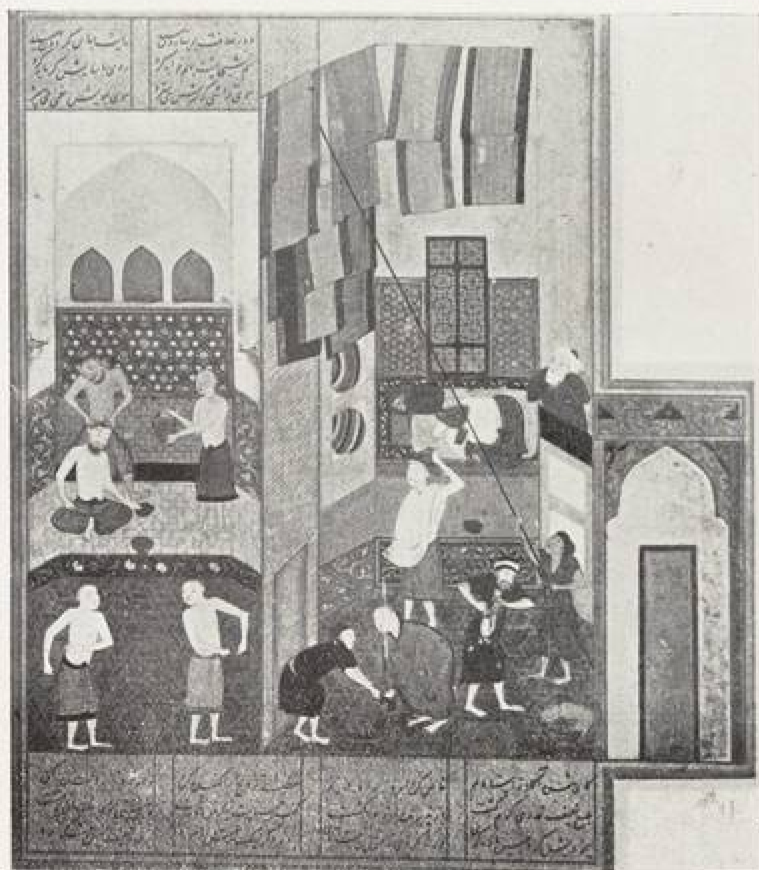
(شكل ٤٥) فقهاء يتجادلون فى مسجد ، مدرسة هراة ، من تصوير بهزاد فى مخطوط من «بستان» سعدى ، مؤرخ سنة ٨٩٤ هـ — ١٤٨٩ م ، ومحفوظ فى دار الكتب المصرية

اللوحة ٤٣



(شكل ٤٦) بناء مسجد . تنسب الى المصوّر بهزاد
من مخطوط لمنظومات «الخمسة» للشاعر نظامى

فى المتحف البريطانى



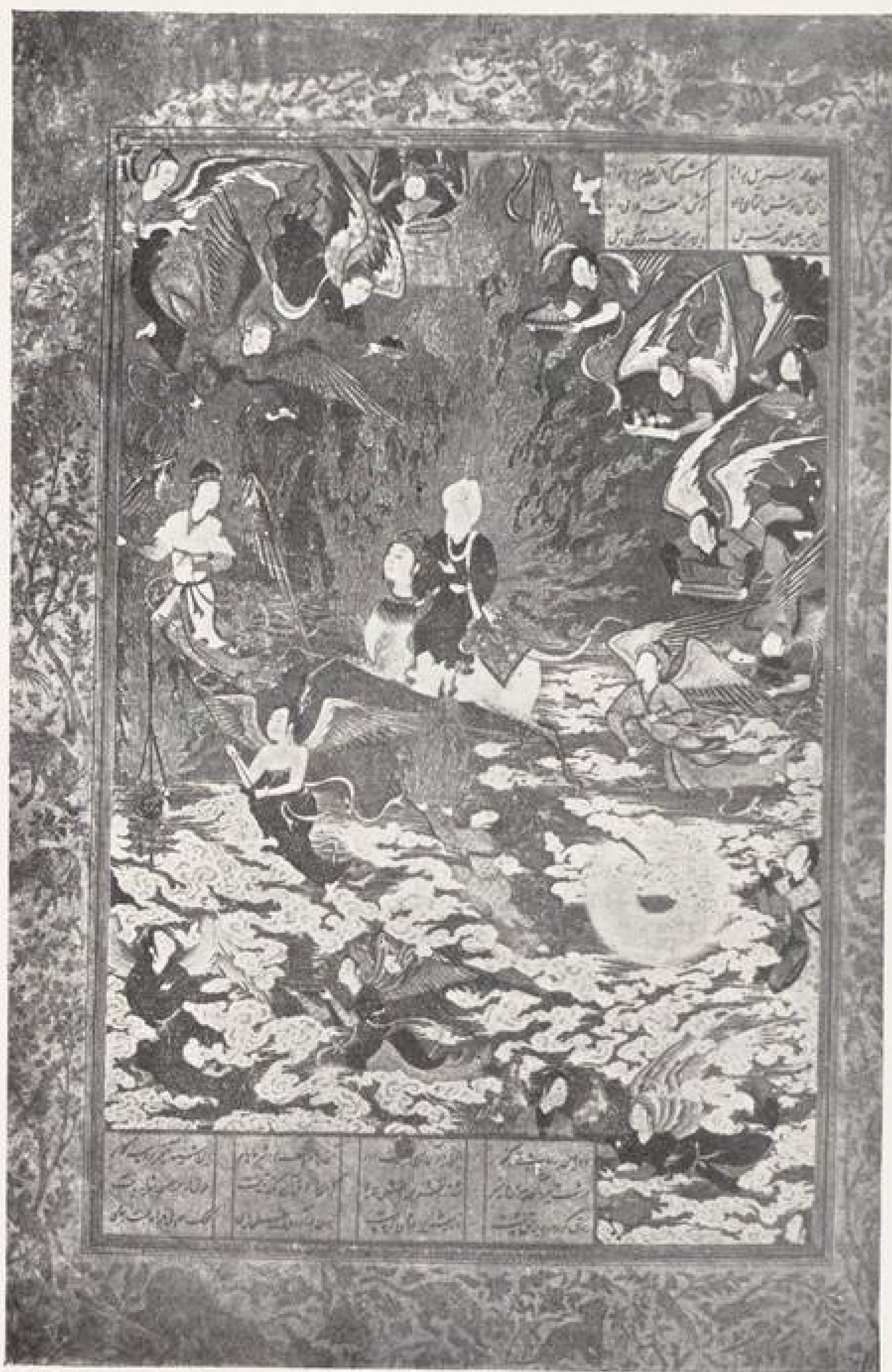
(شــكل ٤٧) مناظر فى حمام

تنسب للمصور بهزاد ، من مخطوط لمنظومات « الخمسة » للشاعر نظامى

فى المتحف البريطانى

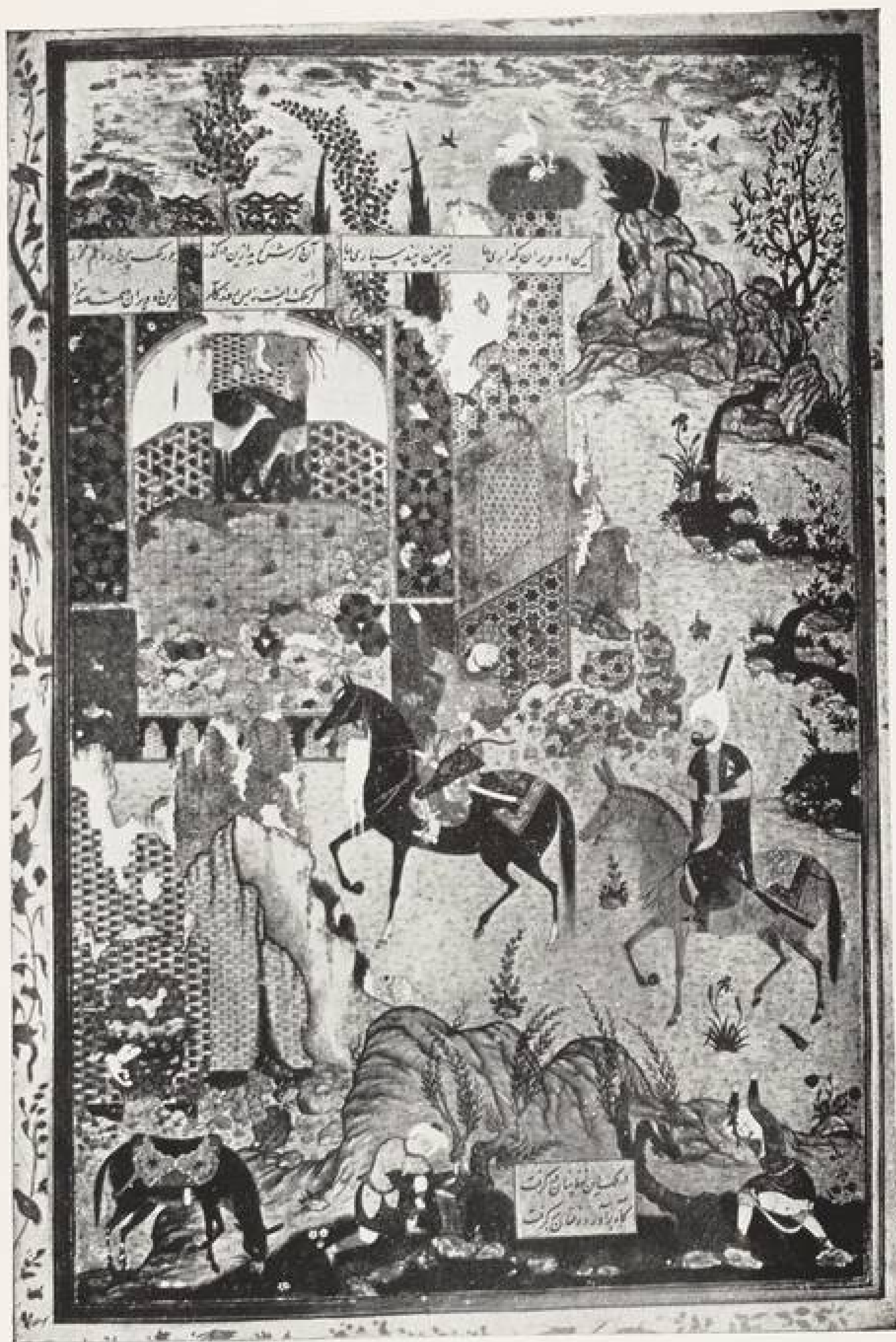
اللوحـــة ٤٥

(شــكل ٤٨) قطب الدين يقاد سجينا الى المسجد الجامع فى شيراز ، المدرسة الصفوية فى تبريز سـنة ٩٣٥ هـ — ١٥٢٩ م ، فى مخطـوط من ظفرنامه لشرف الدين على يزدى ، ومحفوظ فى مكتبة قصر جلستان بطهران



(شكل ٤٩) صورة المعراج

من المدرسة الصفوية الأولى فى تبريز ؛ ولعلها من تصوير سلطان محمد فى مخطوط من المنظومات «الخمسة» لنظامى كتب للشاه طهماسب بين عامى ٩٤٦ و ٩٤٩ ﻫ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) ومحفوظ فى المتحف البريطانى



(شكل ٥٠) كسرى أنو شروان ووزيره يسمعان البومتين . من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز . في مخطوط من المنظومات « الخمسة » لنظامي . كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) . ومحفوظ في المتحف البريطاني



(شكل ٥١) منظر فى الريف . للصوّر محمّدى سنة ٩٨٦ هـ — ١٥٧٨ م
فى متحف اللوفر باريس

اللوحة ٤٩

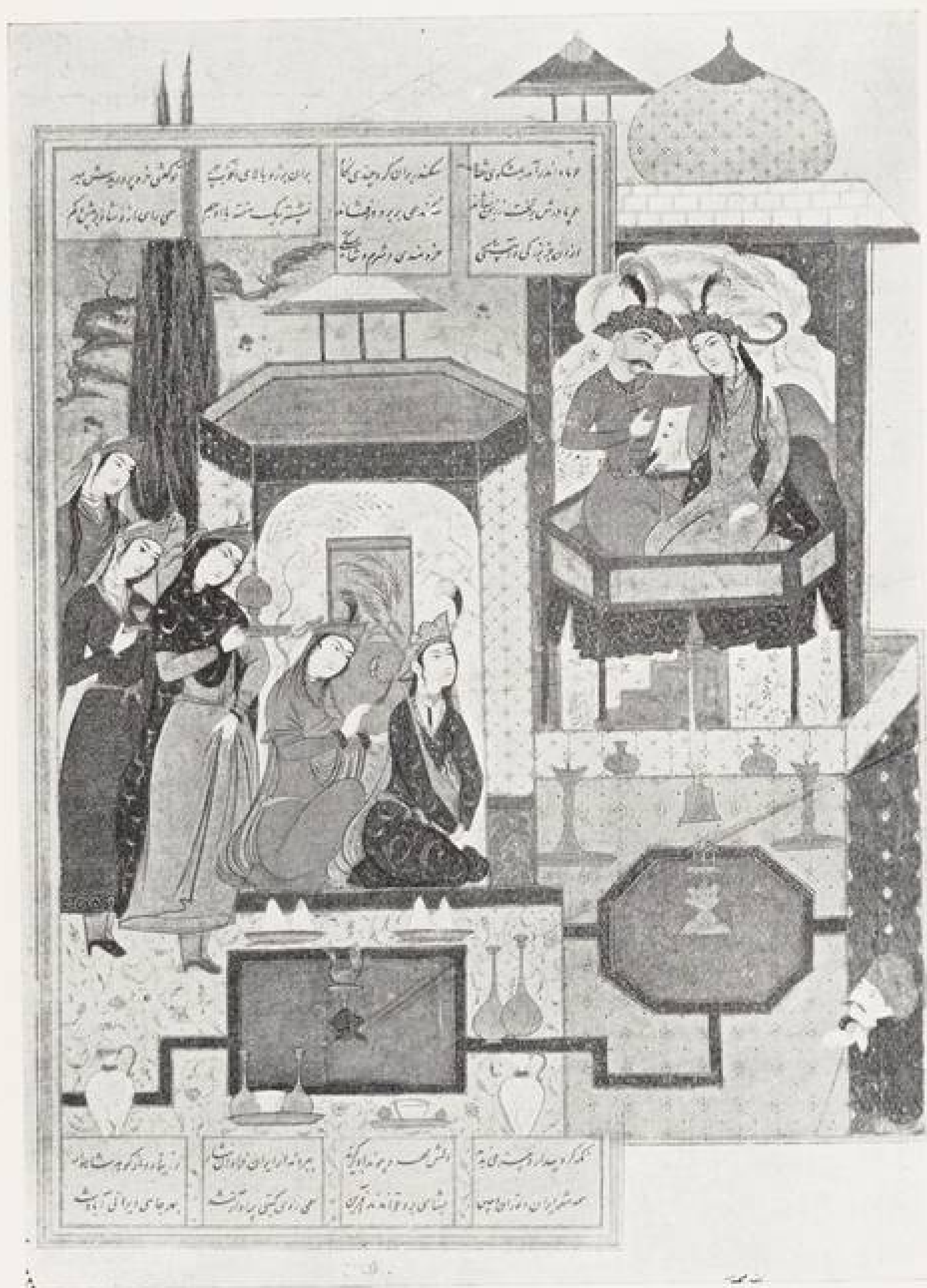


(شكل ٥٢) منظر طبيعي وثلاثة صيادين . عليه إمضاء المصور رضا عباسي . من نهاية القرن ١٠ هـ — ١٧ م
في مجموعة كارتييه L. Cartier



(شكل ٥٣) صورة ضرب « بالفلقة » . للمصوّر محمد قاسم سنة ١٠١٤هـ — ١٦٠٥م
في المتحف المترو بوليتان بنيو يورك

اللوحـــة ٥١

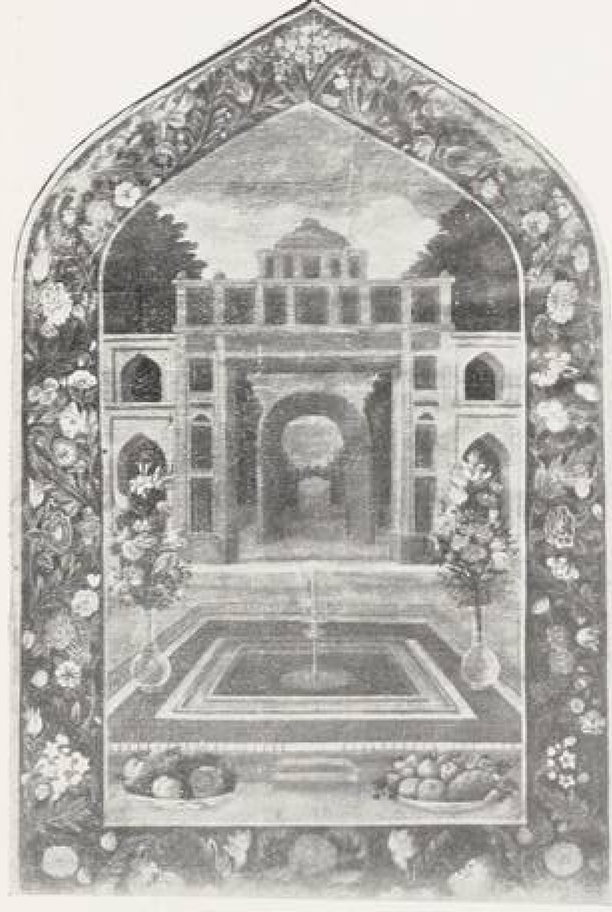


(شكل ٥٤) اسكندر و زوجته روشنك . من المدرسة الصفوية الثانية باصفهان ، فى القرن ١١ هـ — ١٧ م
فى مخطوط شاهنامه بمجموعة شستر بيتى Chester Beatty . وعليها امضاء معين المصوّر



(شــكل ٥٥) لوحة فنية إيرانية من القرن ١٢ هـ — ١٨ م ، من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم

اللوحة ٥٣

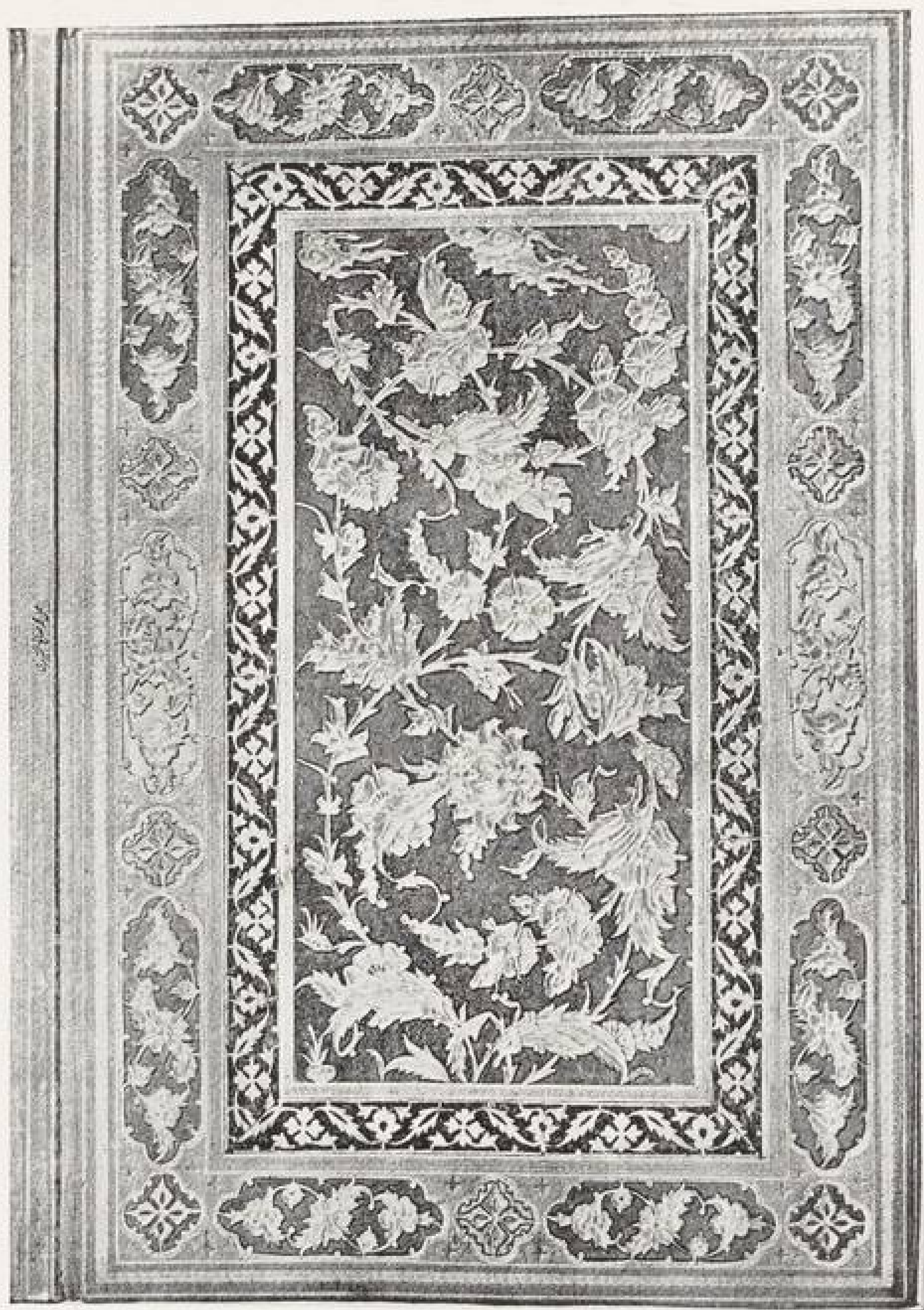




(شكل ٥٦ و ٥٧) لوحتان فنيتان من إيران . القرن ١٢ هـ — ١٨ م . من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم



(شكل ٥٨) جلد كتاب إيرانى . من بداية القرن ١٠ هـ — ١٦ م . فى مجموعة جلبنكيان Gulbenkian



(شكل ٥٩) جلد كتاب إيرانى من عمل محمد صالح التبريزى . فى القرن ١٠ أو ١١ هـ — ١٦ أو ١٧ م
فى مجموعة جلبنكيان Gulbenkian



(شكل ٦٠) سجادة إيرانية . من القرن ١٠ هـ — ١٧ م . فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة ببرلين



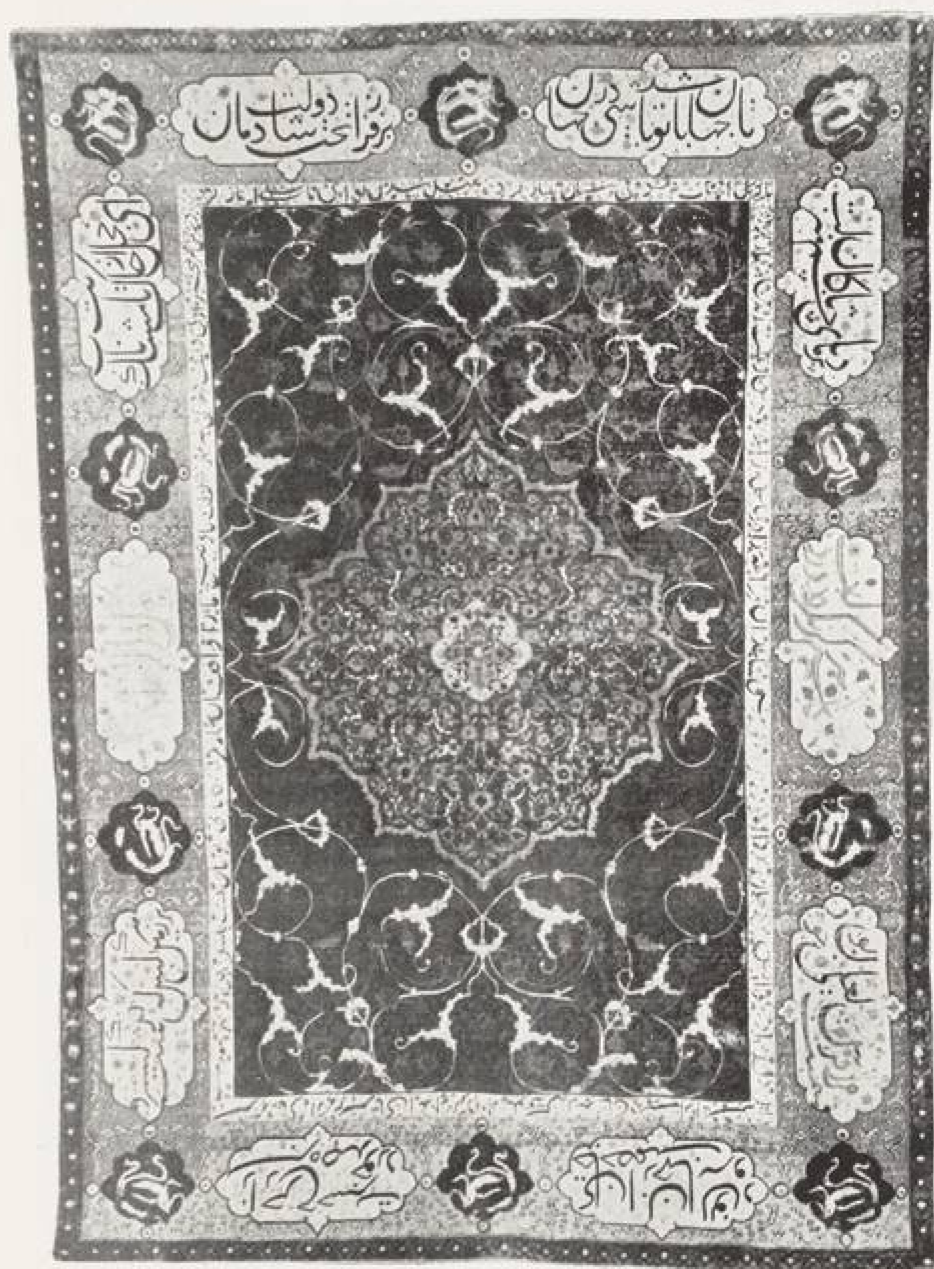
(شـكل ٦١) رسم جزء من سجادة كاملة من صناعة تبريز . فى بداية القرن ١٠ هـ — ١٧ م
محفوظة فى متحف فكتوريا والبرت بلندن

اللوحة ٥٨



(شكل ٦٢) سجادة حريرية من صناعة تبريز فى النصف الأول من القرن ١٠ هـ — ١٦ م
محفوظة فى متحف الفنون الزخرفية بباريس

اللوحة ٥٩



(شكل ٦٣) سجادة إيرانية محلاة بخيوط معدنية ، من صناعة تبريز فى نهاية القرن ١٠ هـ — ١٦ م
من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم



(شكل ٦٤) سجادة من صناعة تبريز فى النصف الثانى من القرن ٩ هـ — ١٦ م
فى متحف المنسوجات بمدينة ليون بفرنسا



(شكل ٦٥) سجادة حريرية من صناعة قاشان فى النصف الثانى من القرن ٩ ﻫ — ١٦ م
فى متحف جوبلان بباريس



(شـكل ٦٦) سجادة حريرية من صناعة قاشان فى النصف الثانى من القرن ١٠ هـ — ١٦ م
فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك



(شـكل ٦٧) سجادة من صناعة شمال غربى إيران فى نهاية القرن ١٠ هـ — ١٦ م
فى المتحف المترو پولتان بنيو يورك



(شكل ٦٨) سجادة ذات أشجار ومناطق ، من صناعة شمال غربي إيران في بداية القرن ١١ هـ — ١٧ م
محفوظة في مجموعة مكايهيني McIlhenny



(شكل ٦٩) جزء من سجادة إيرانية . من القرن ١١ هـ — ١٧ م
في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم

اللوحة ٦٦



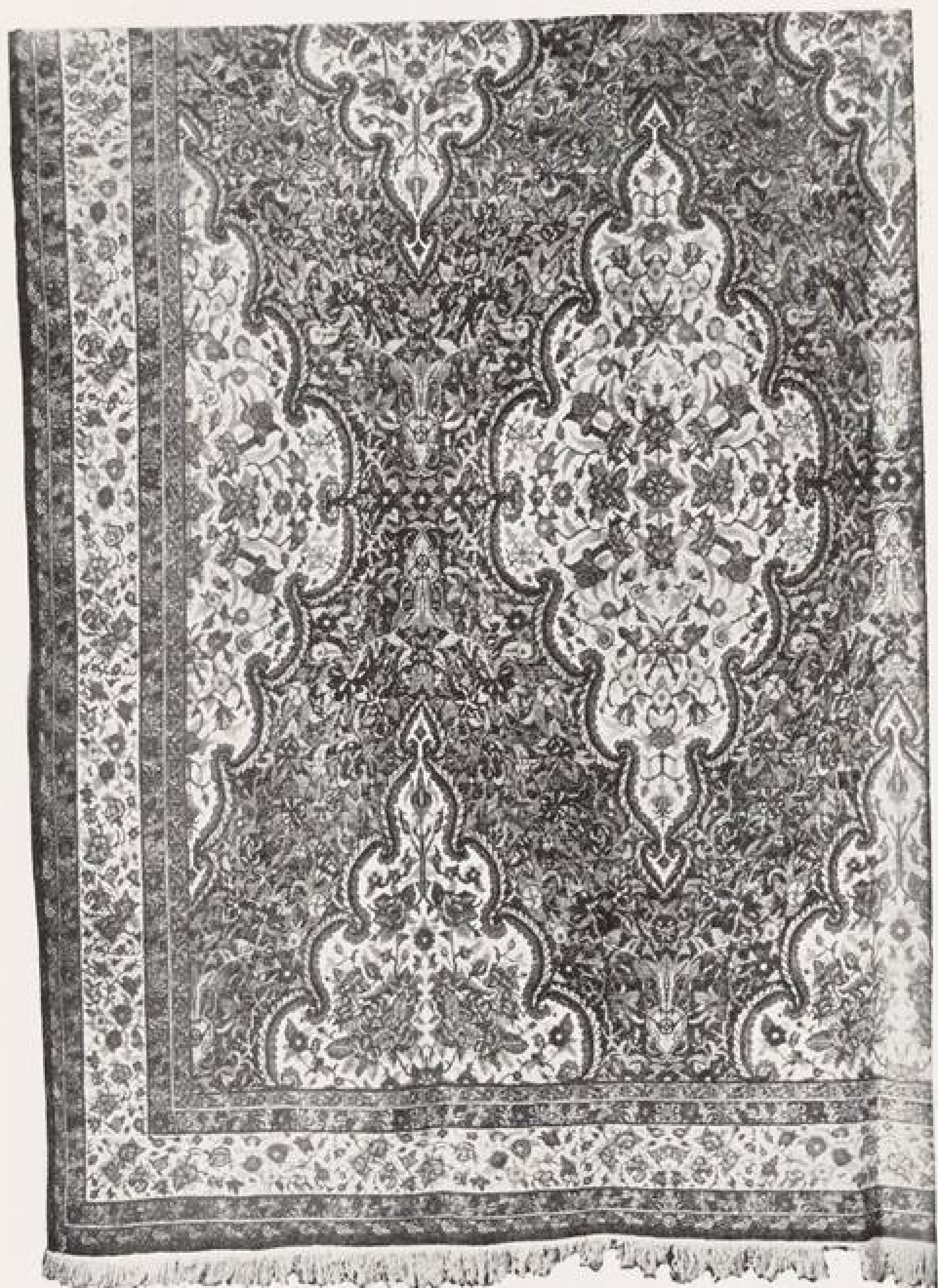
(شكل ٧٠) سجادة ذات زهريات، من صناعة تبريز فى بداية القرن ١١ هـ — ١٧ م · فى متحف الفنون الزخرفية بباريس



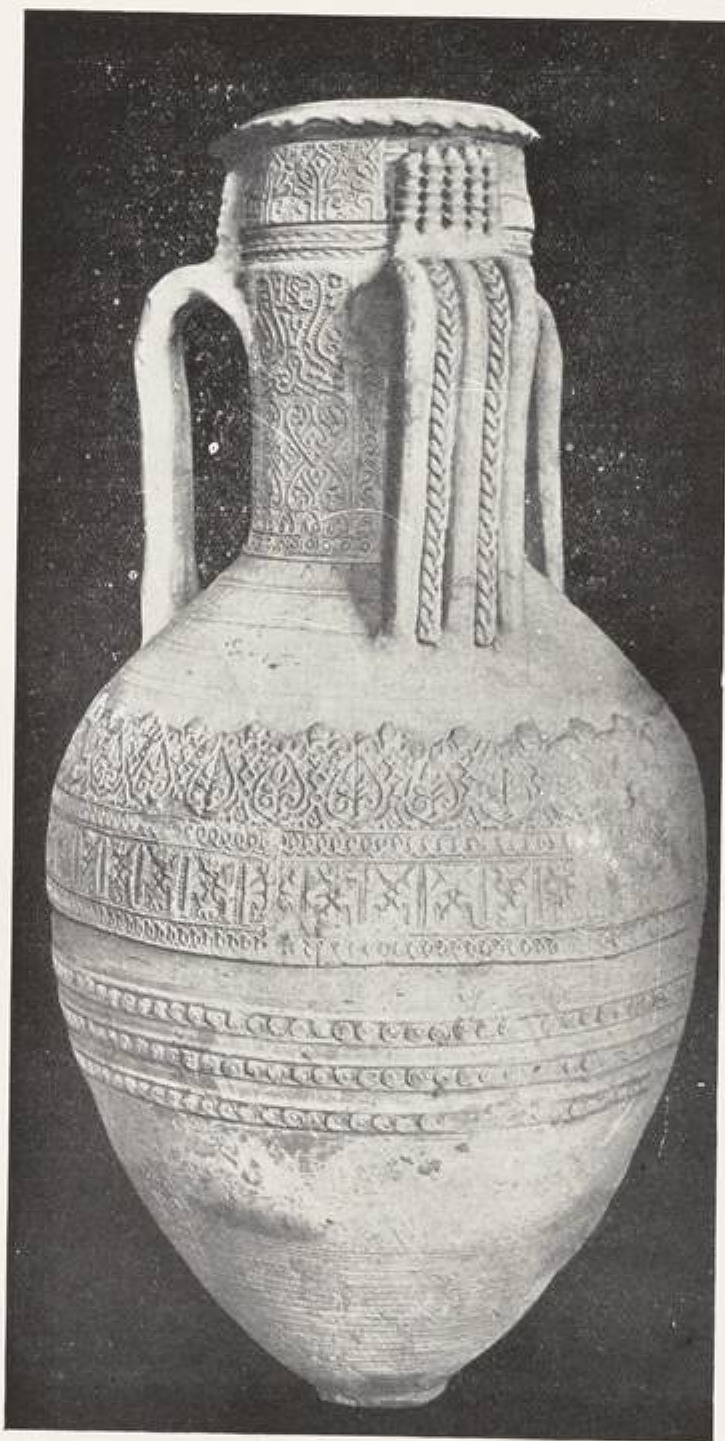
(شـكل ٧١) رسم جزء من سجادة إيرانية كاملة (هراة) . من القرن ١٢ هـ — ١٨ م .
في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم



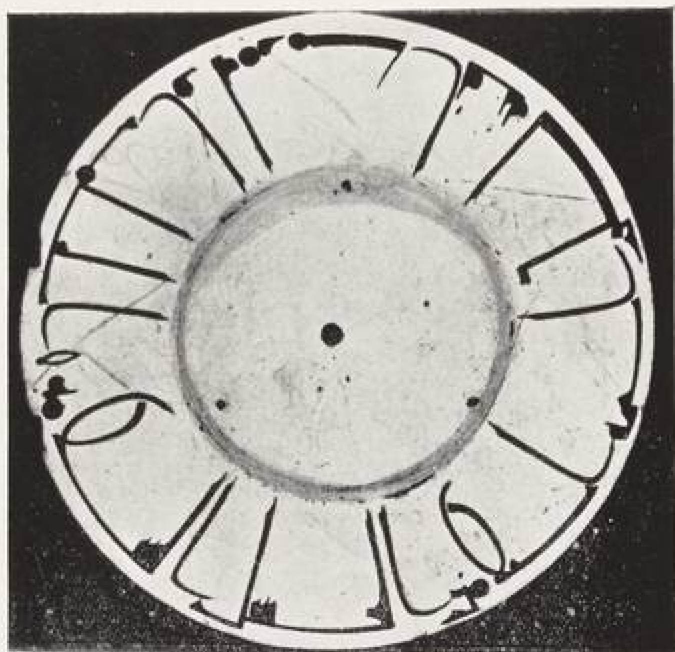
(شكل ٧٢) سجادة من الحرير ، من القرن ١١ هـ — ١٧ م
فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة ببرلين



(شكل ٧٣) رسم جزء من سجادة إيرانية كاملة . مؤرخة سنة ١١٩٤ هـ — ١٧٨٠ م
من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم



(شـكل ٧٤) زير من الفخار بدون دهان ، وعليه زخارف مطبوعة . من خوزستان
فى القـرن ٢ أو ٣ هـ — ٨ أو ٩ م . فى مجموعة نجات ربى Nejat Rabbi



(شـكل ٧٦) صحن خزفى من بلاد ما وراء النهر
القرن ٣ هـ — ٩ م . فى متحف اللوفر



(شـكل ٧٥) صحن خزفى . القرن ٣ هـ — ٩ م
فى المتحف الأهلى بطهران



فى متحف فتزوليام Fitzwilliam



فى مجموعة الفونس كان Alphonse Kann

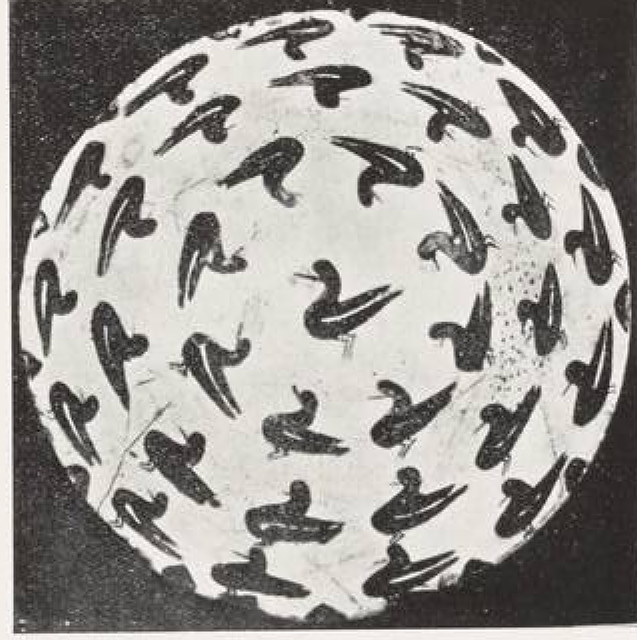
(شكل ٧٧ و ٧٨) صحنان من الخزف ذي البريق المعدنى . القرن ٣ — ٥ هـ (٩ — ١١ م)



(شكل ٧٩) صحن من خزف ذى بريق معدنى ، من القرن ٣ هـ — ٩ م
فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم



(شـكل ٨٠) سلطانية من الخزف ذى البريق المعدنى، من القرن ٤ هـ — ١٠ م
فى مجموعة الفونس كان Alphonse Kann



(شــكل ٨١) صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر . القرن ٣ هـ — ١٠ م
في مجموعة جيليه Ch. Gillet

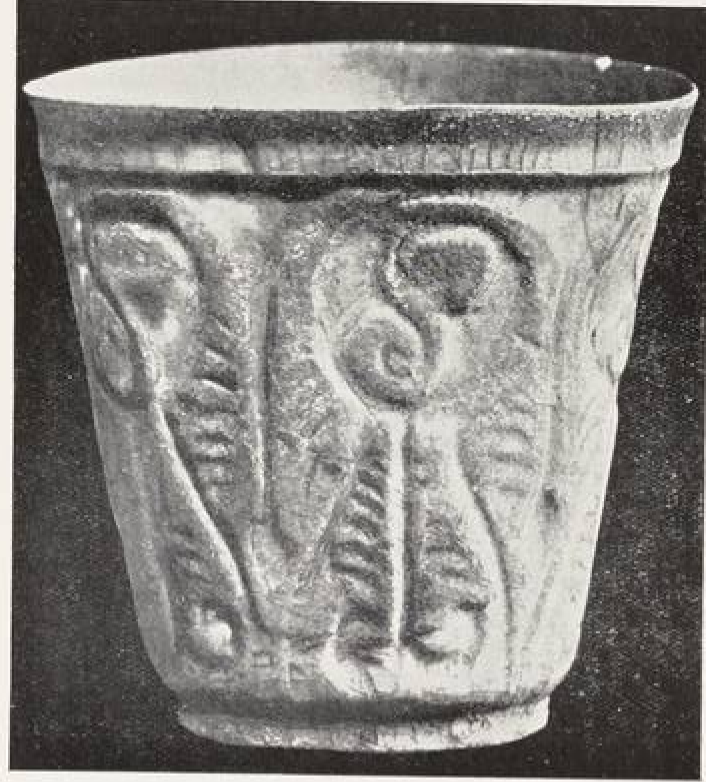


(شــكل ٨٢) صحن من الخزف . القرن ٤ هـ — ١٠ م
في مجموعة كلكيان Kelekian

اللوحة ٧٦

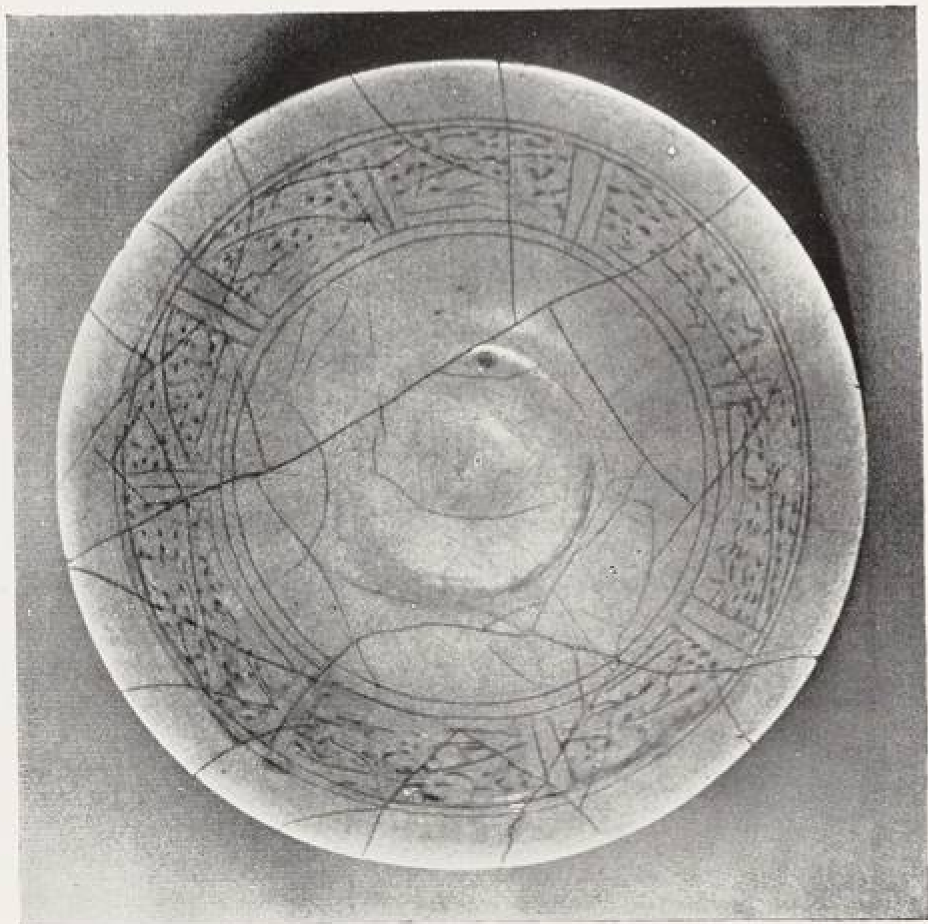


فى معهد الفنون بمدينة شيكاغو



فى متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن

(شكل ٨٣ و ٨٤) كوبان من الخزف الأبيض ذى الزخارف المحفورة . القرن ٤ أو ٥ ﻫ (١٠ أو ١١ م)



(شـكل ٨٥) صحن من الخزف الأبيض ذى الزخارف المحفورة . من القرن ٤ هـ — ١٠ م
فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم



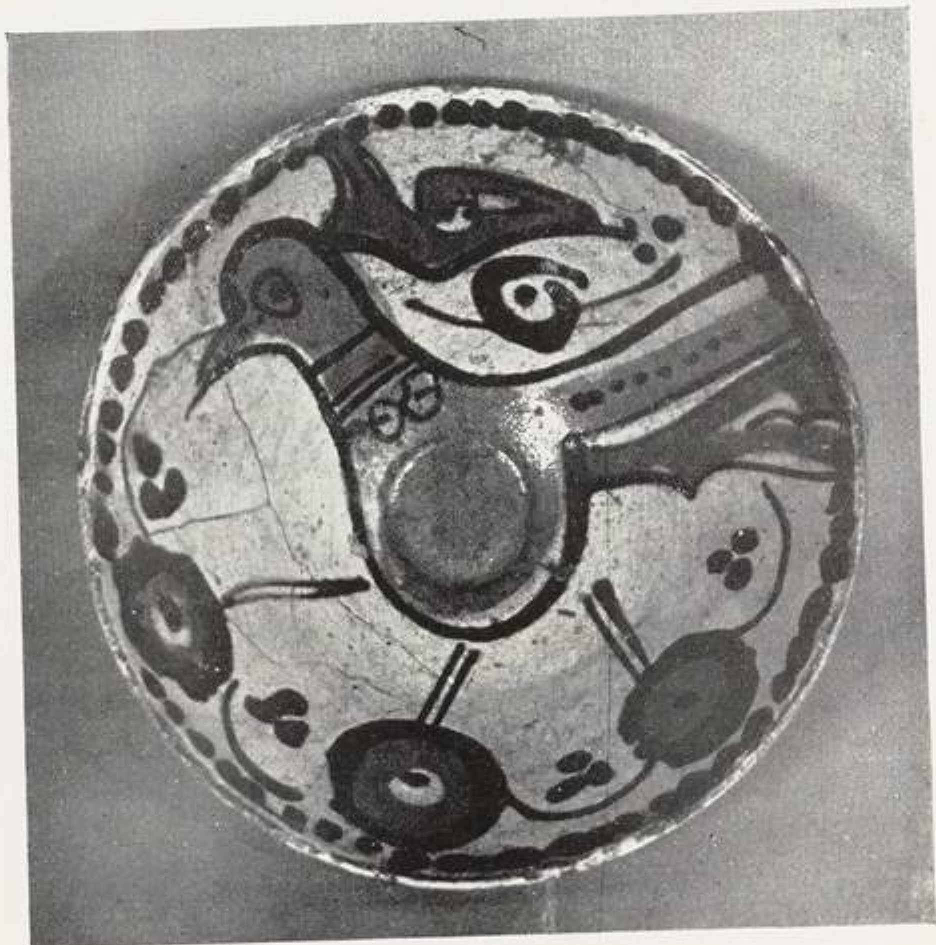
(شكل ٨٦) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى . من صناعة الرى فى القرن ٥ هـ — ١١ م
فى متحف فكتوريا والبرت بلندن



(شــكل ٨٧) صحن من الخزف ذى الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان . من القرن ٥ هـ — ١١ م
فى متحف كليفلاند



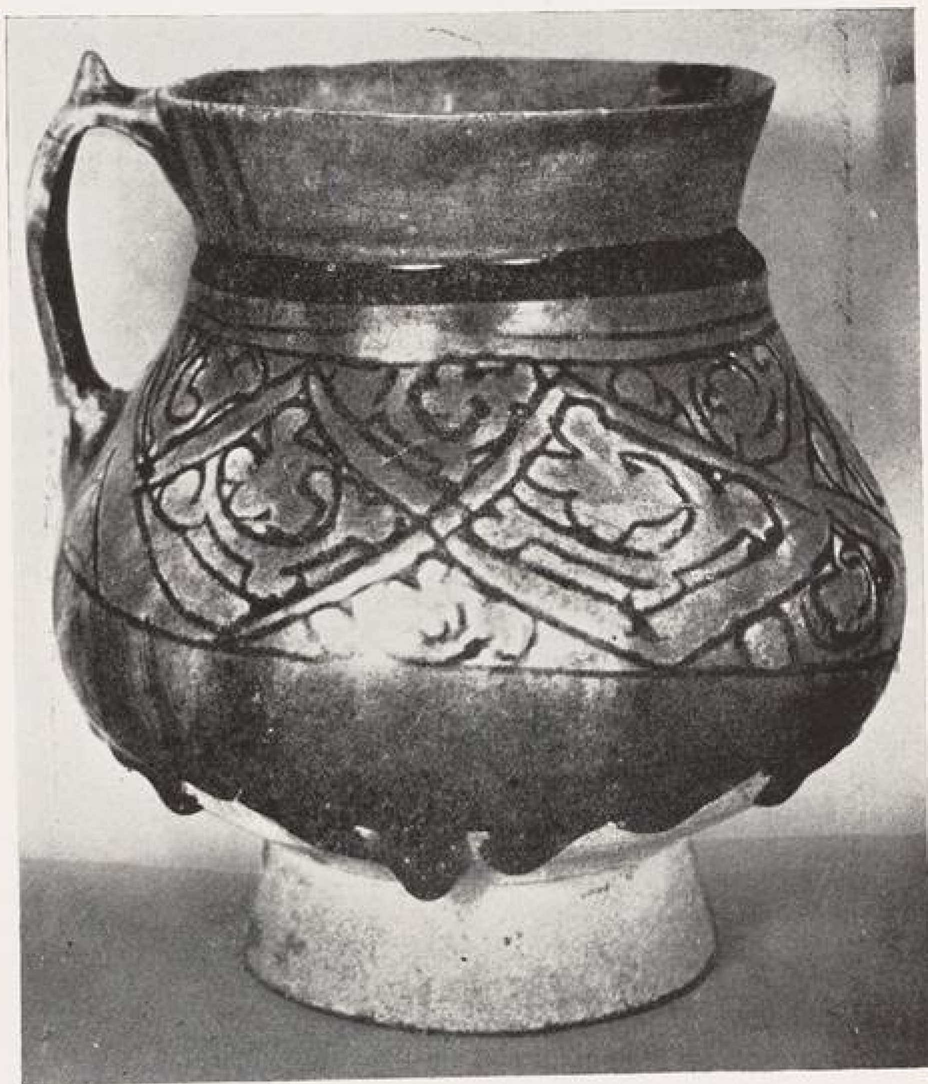
(شـكل ٨٨) صحن من الخزف ذى الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان . من القرن ٥ هـ — ١١ م
فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين



(شـكل ٨٩) إناء من الخزف ذى النقوش المتعددة الألوان . من القرن ٥ هـ — ١١ م
فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم



(شـكل ٩٠) سلطانية من الخزف ذى الزخارف المحفورة من القرن ٥ هـ — ١١ م
فى مجموعة جونتر F. M. Gunther



(شكل ٩١) إبريق من الخزف ذى الدهان الأزرق والزخارف المحفورة من القرن ٥ هـ — ١١ م
فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم



في معرض فرير Freer Gallery



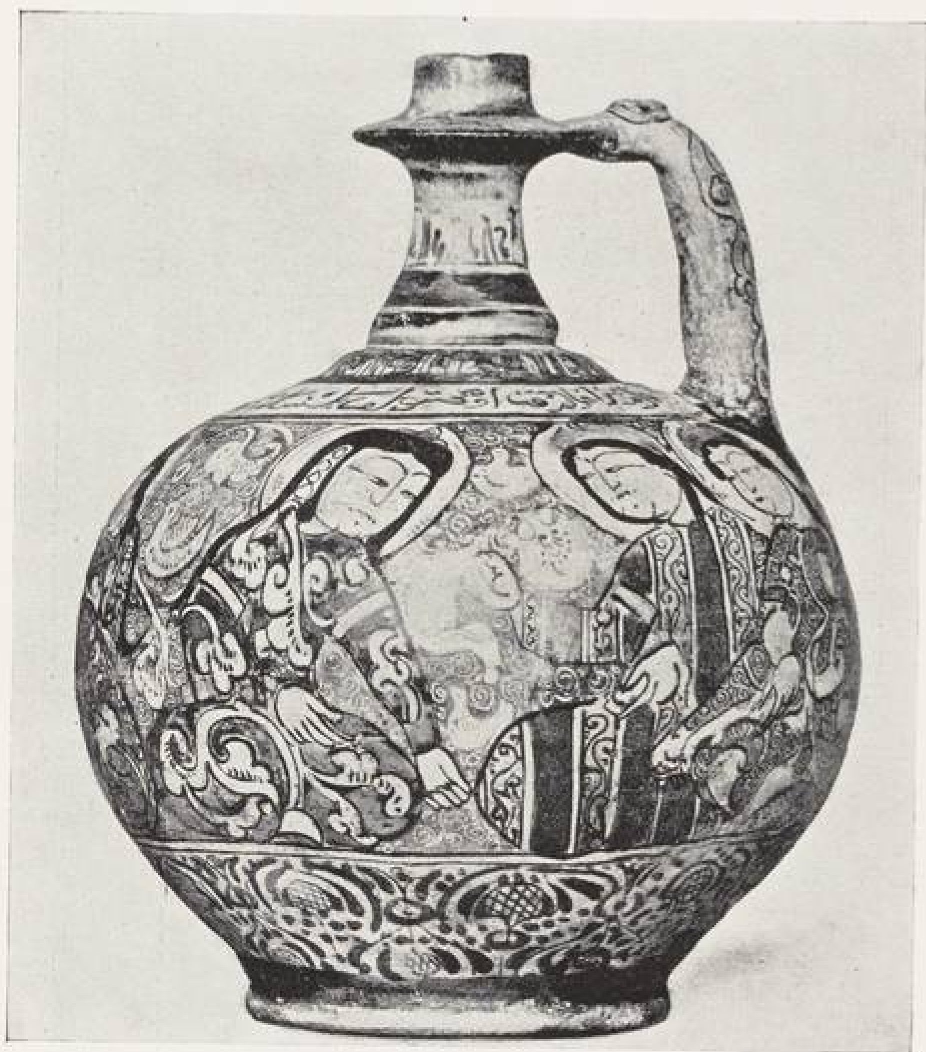
في مجموعة بلزبري A. F. Pillsbury

(شكل ٩٢ و ٩٣) إبريقان من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة الري في القرن ٦ هـ — ١٢ م





(شـكل ٩٤ و ٩٥) سلطانية من الخزف، عليها نقوش فوق الدهان. من ساوه
ومؤرخة سنة ٥٨٣هـ — ١١٨٧م في مجموعة أوسكار رفائيل Oscar Raphael . فوق: منظرها من الداخل



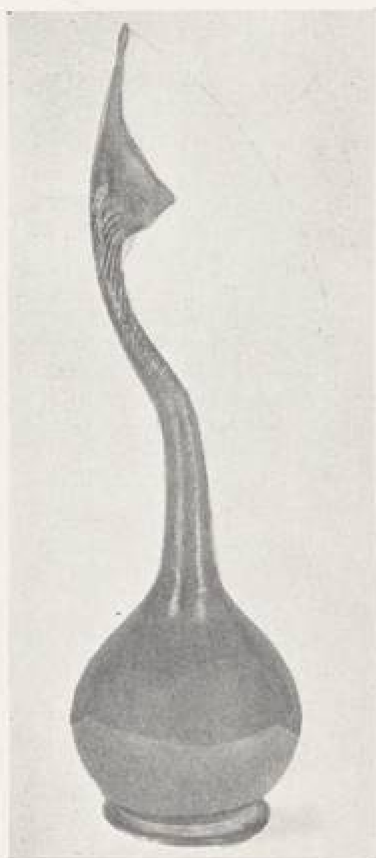
(شـكل ٩٦) إبريق من الخزف ذى البريق المعدنى وعليه نقوش فوق الدهان . من نهاية القرن ٦ هـ — ١٢ م
فى معرض فرير Freer Gallery



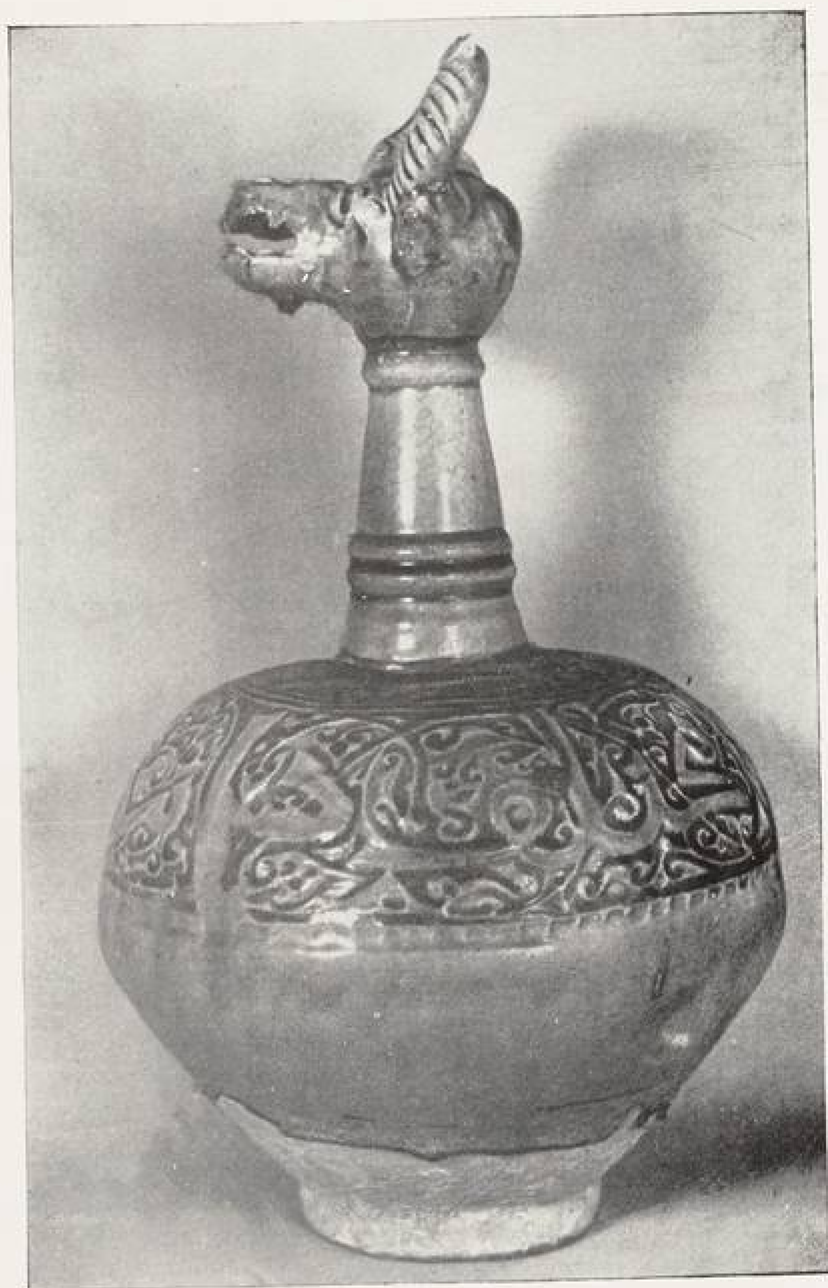
(شكل ٩٧) صحن من الخزف، مؤرخ سنة ٦٠٧ هـ — ١٢١٠ م
فى مجموعة يومورفو بولوس



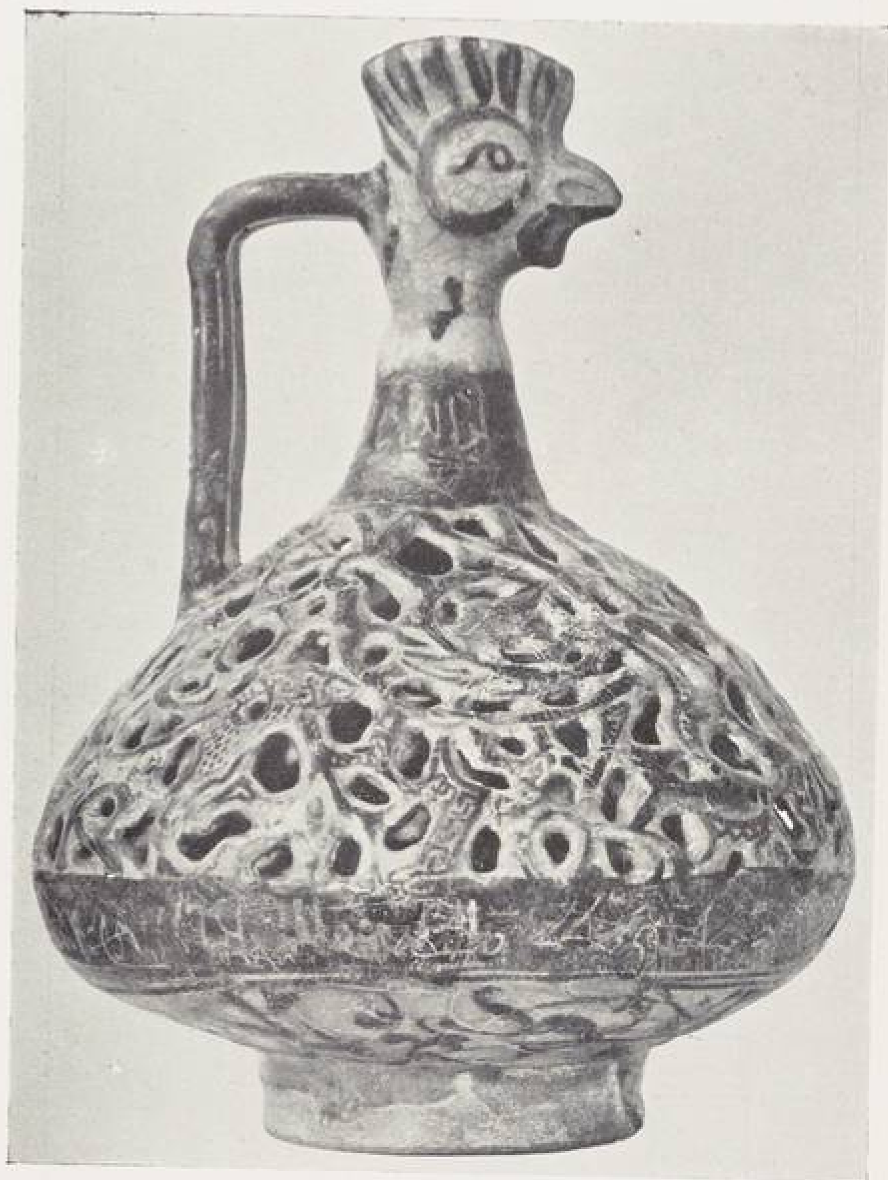
(شكل ٩٩) مسرجة من الخزف
على شكل إبريق من سلطاناباد فى القرن ٧ هـ — ١٣ م
فى مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم



(شكل ٩٨) قنينة من الزجاج لماء الورد
من شيراز فى القرن ١٢ هـ — ١٨ م
فى مجموعة جودمان Godman



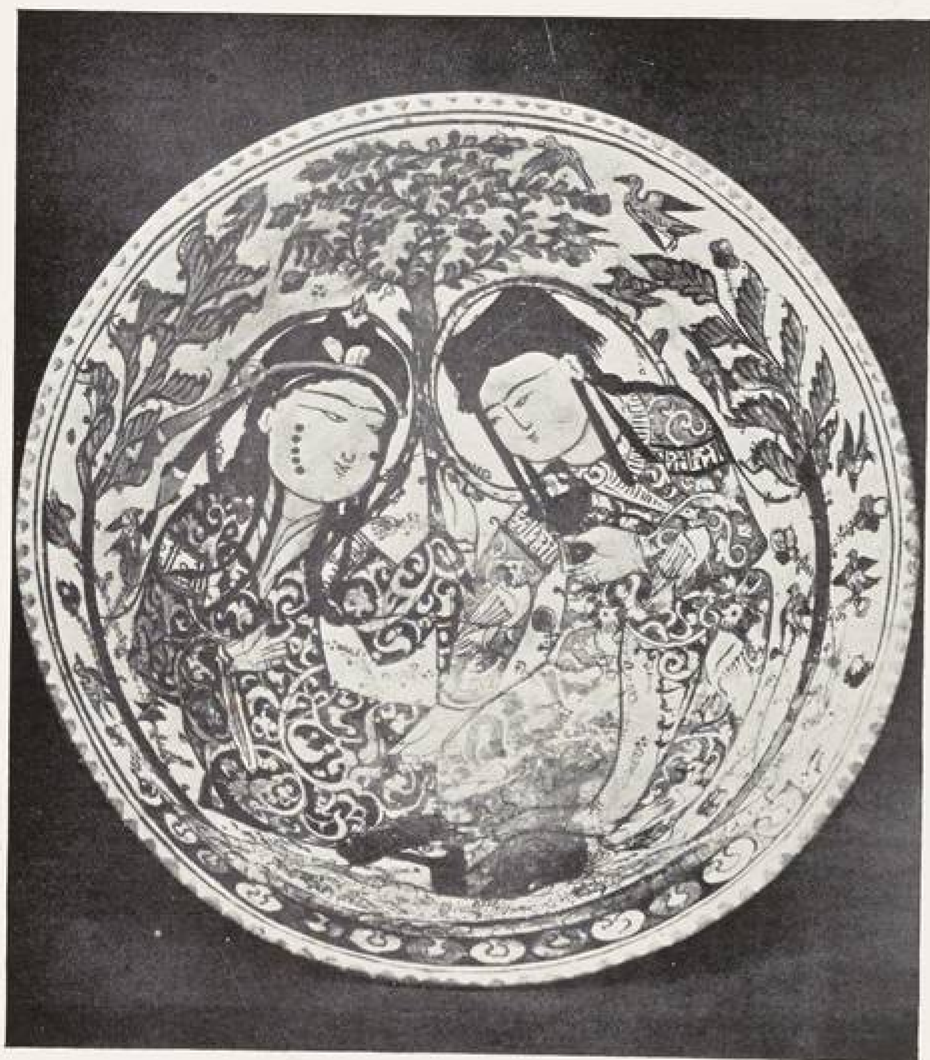
(شـكل ١٠٠) إبريق من الخزف من القرن ٧ هـ — ١٣ م . في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم



(شكل ١٠١) إبريق من الخزف ذى الدهان الأزرق وله سطح خارجى مخرم
مؤرخ من ٥٦٢ هـ (١١٦٦ م) . فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم



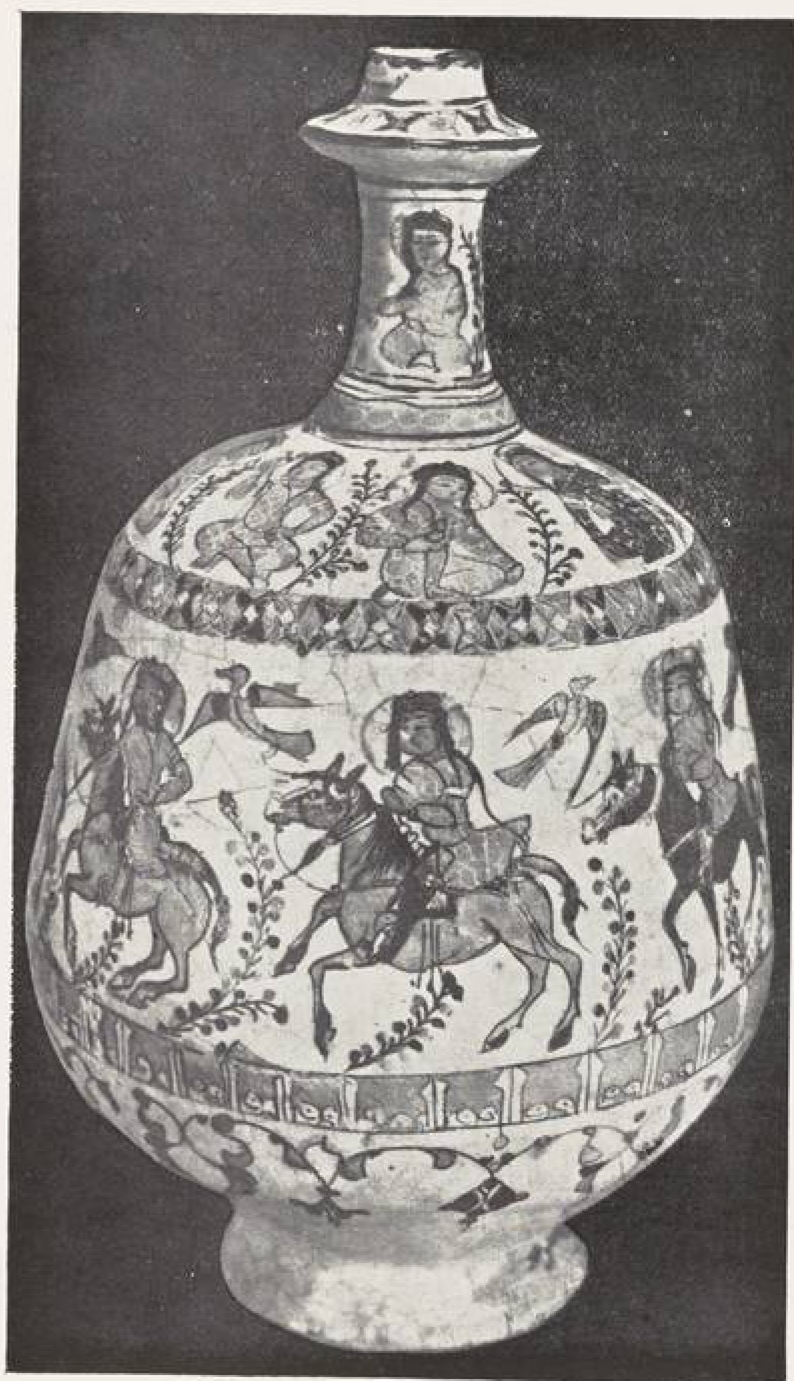
(شـكل ١٠٢) سلطانية من الخزف ، عليها نقوش فوق الدهان من القرن ٧ هـ — ١٣ م
في مجموعة دافيد C. L. David



(شـــكل ١٠٣) سلطانية من الخزف ، عليها نقوش فوق الدهان ، وفيها تذهيب . من صناعة قاشان
فى القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى مجموعة لهمان Ph. Lehmann



(شـكل ١٠٤) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى . من صناعة الرى فى القرن ٧ هـ — ١٣ م
فى مجموعة موسى Moussa



(شكل ١٠٥) قنينة من الخزف ، عليها نقوش فوق الدهان . من صناعة الرى
فى القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى مجموعة باريش وطشن Parish-Watson



(شــكل ١٠٦) إناء خزفى من صناعة الرى فى القرن ٧ هـ — ١٣ م ، فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم



(شكل ١٠٧) إبريق خزفي من صناعة سلطاناباد . في القرن ٧ هـ — ١٣ م
من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم



(شكل ١٠٨) تمثال من الخزف ذو دهان أزرق ونقوش سوداء . من صناعة قاشان أو ساوه في القرن ٧ هـ — ١٣ م . في متحف جامعة برنستون Princeton University



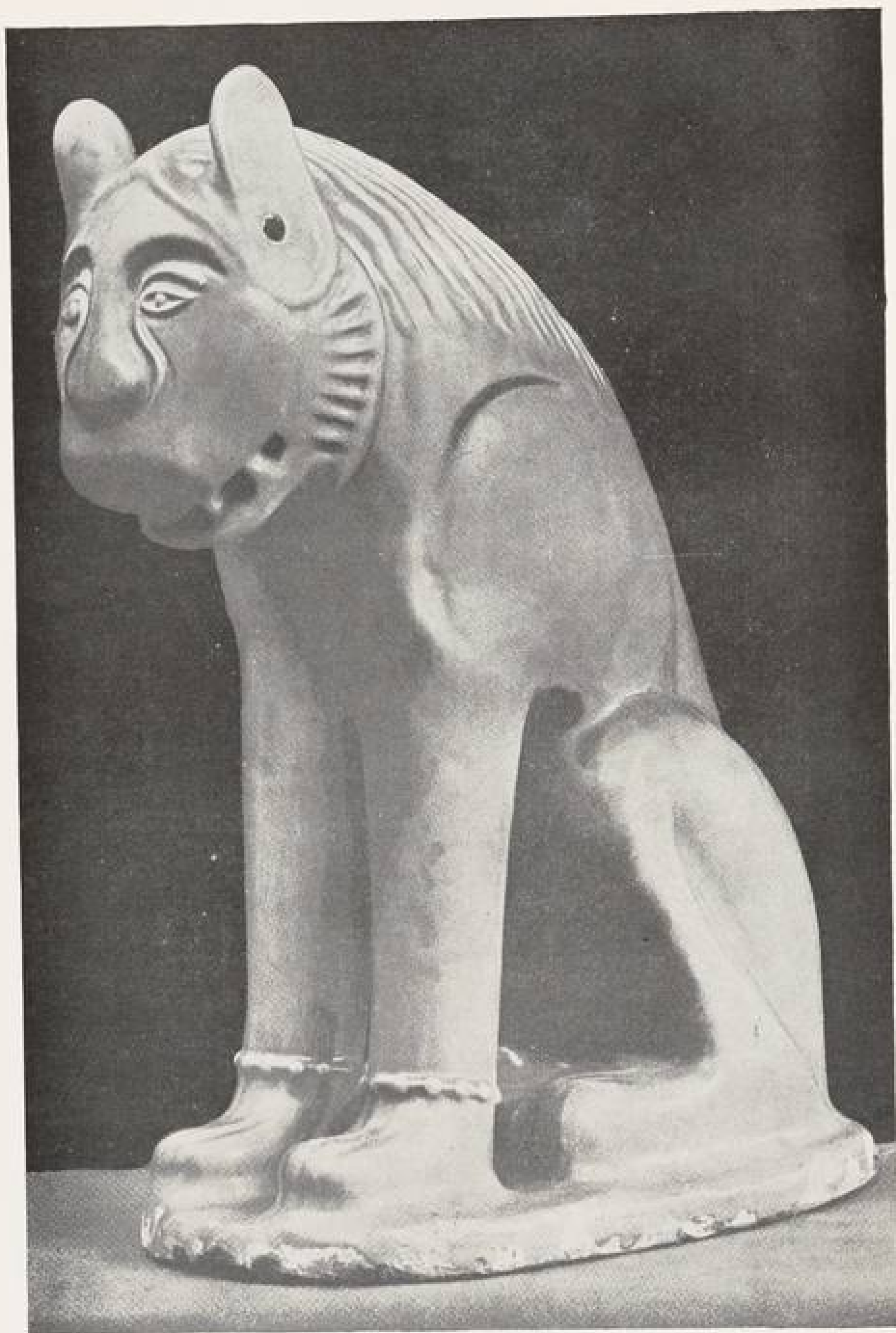
(شـكل ١٠٩) تمثال خزفي من صناعة سلطاناباد في القرن ٧ هـ — ١٣ م
من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم



(شـكل ١١٠) تحفة من الخزف ذى البريق المعدنى . من القرن ٧ هـ — ١٣ م
فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة ببرلين



(شكل ١١١) طائر من الخزف، من القرن ٧ هـ — ١٣ م. فى دار الآثار العربية بالقاهرة



(شـكل ١١٢) أسد من الخزف ذى الدهان الأزرق . من القرن ٧ هـ — ١٣ م
فى مجموعة كيفوركيان Kevorkian



(شكل ١١٣) شباك من الخزف المخرم ذى الدهان الأزرق . من القرن ٧ هـ — ١٣ م
فى متحف فكتوريا والبرت بلندن

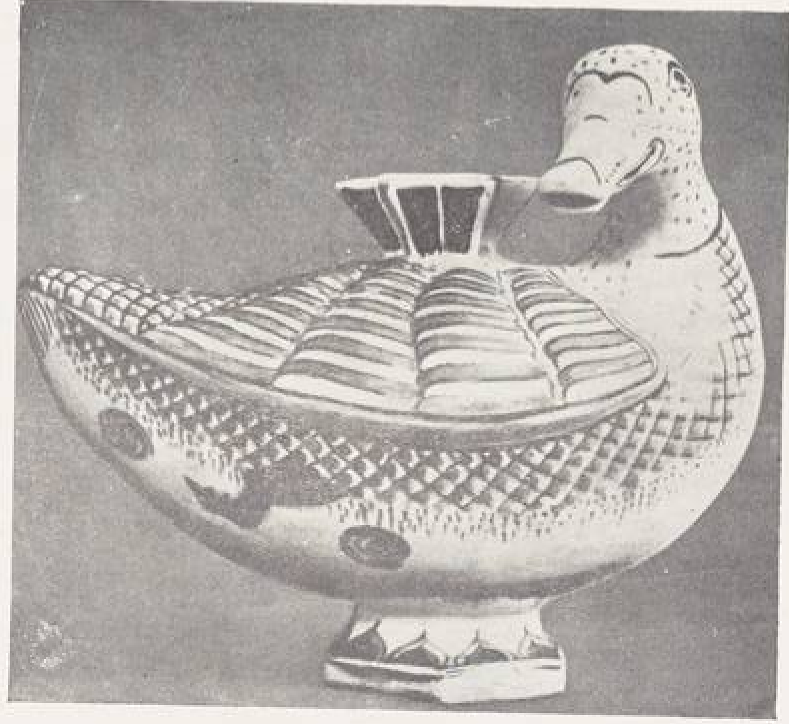


(شكل ١١٤) سلطانية من الخزف. من سلطاناباد، فى القرن ٨ هـ — ١٤ م
فى مجموعة يومورفو پولوس Eumorfopoulos



(شكل ١١٥) صحن من الخزف من القرن ٦ هـ — ١٢ م

اللوحة ١٠٤

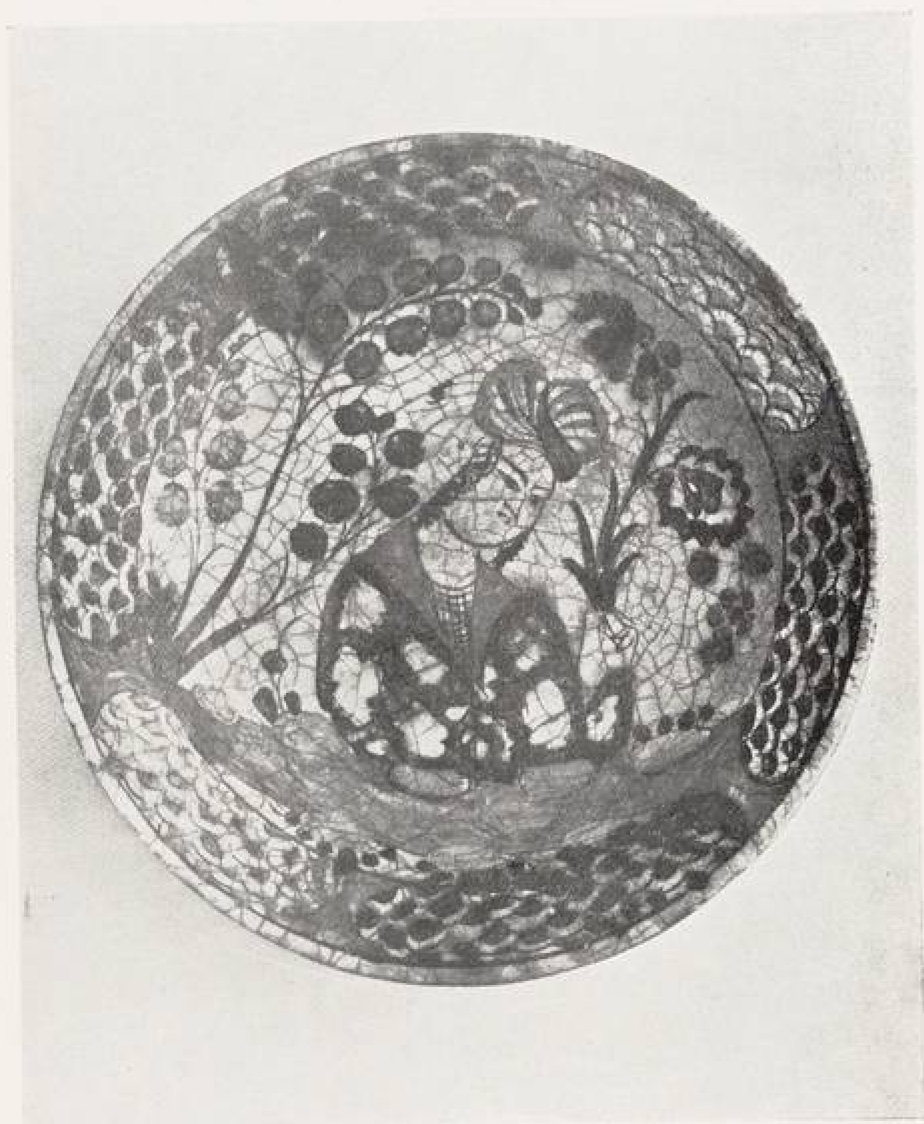


في مجموعة المسز دنجوال Mrs. K. Dingwall



في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين

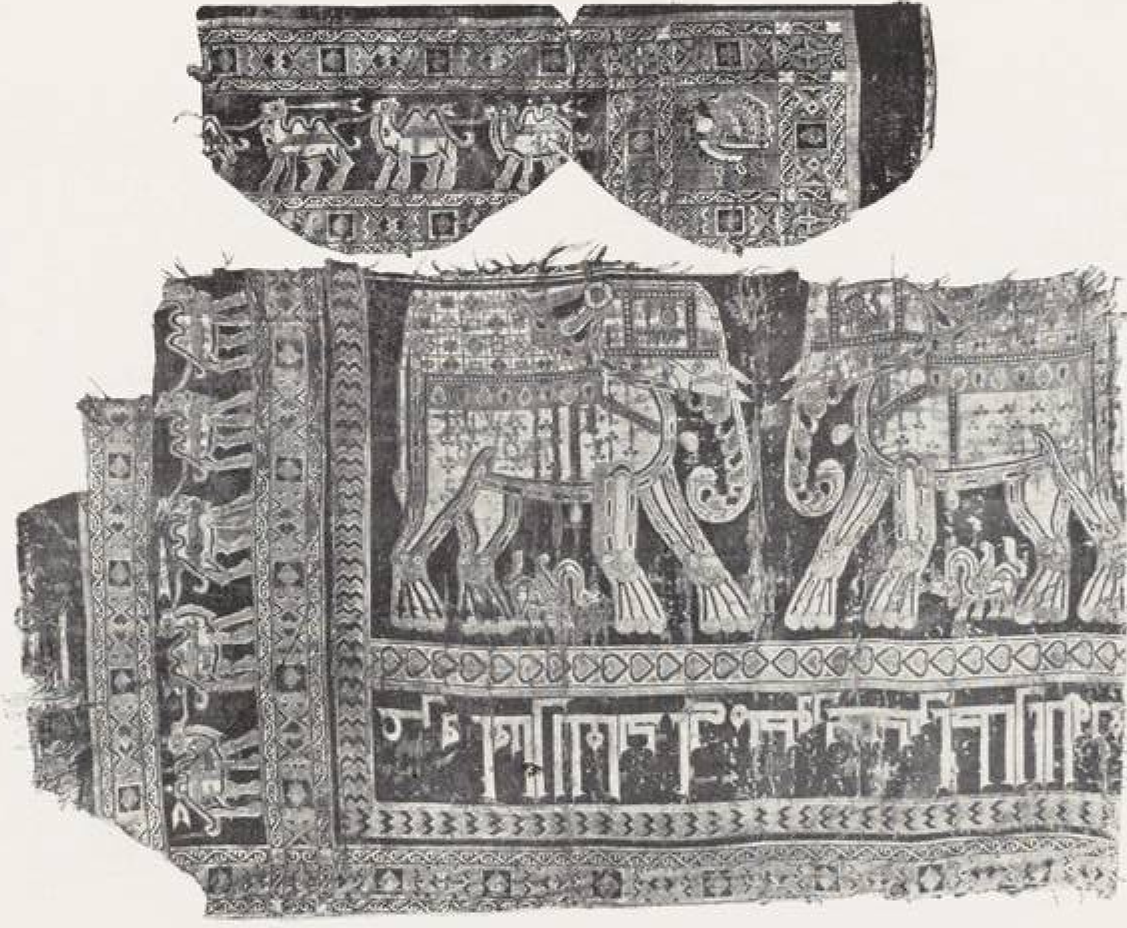
(شكل ١١٦ و ١١٧) بطة وقنينة من الصيني ذي الزخارف الزرقاء تحت الدهان . القرن ٩ أو ١٠ هـ — (١٥ أو ١٦ م)



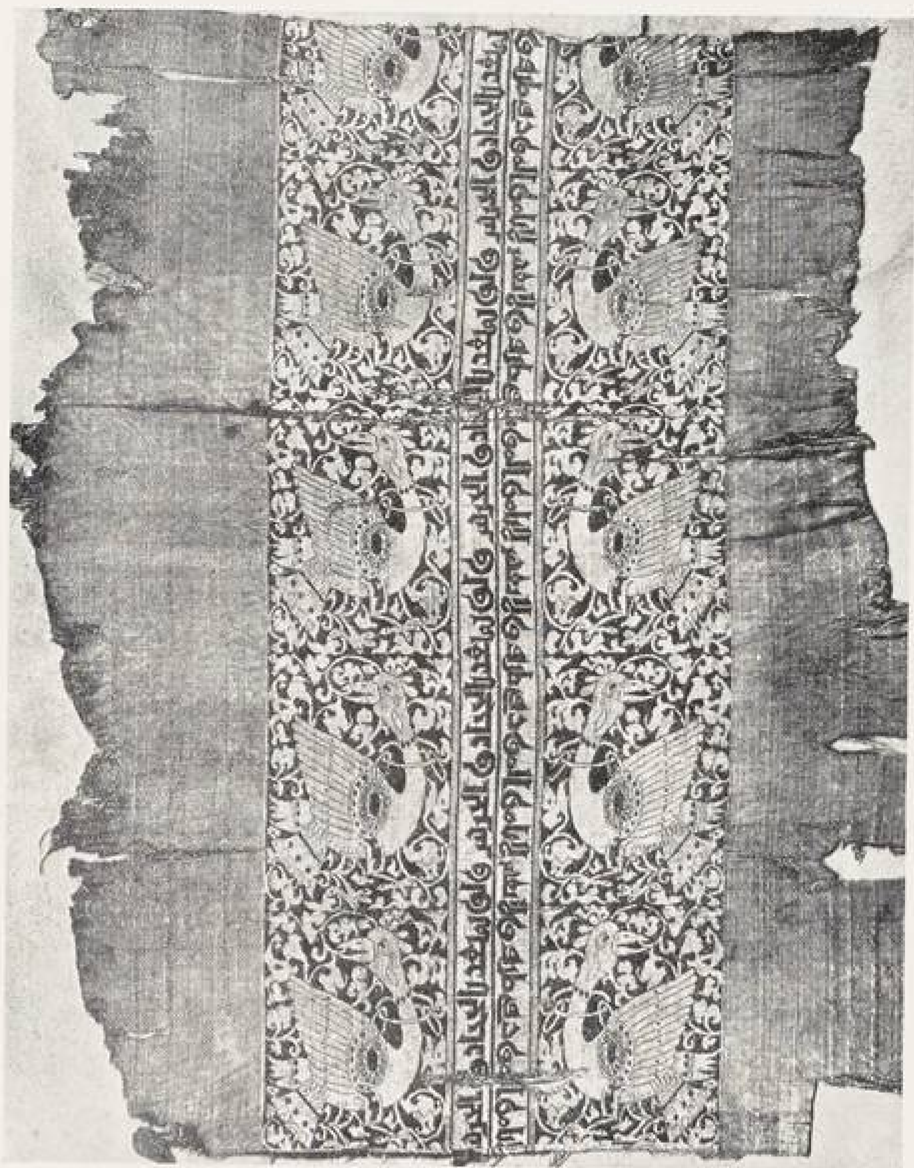
(شـكل ١١٨) صحن من الخزف ذى زخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان
من القرن ١١ هـ — ١٧ م . فى مجموعة طباخ Tabbagh



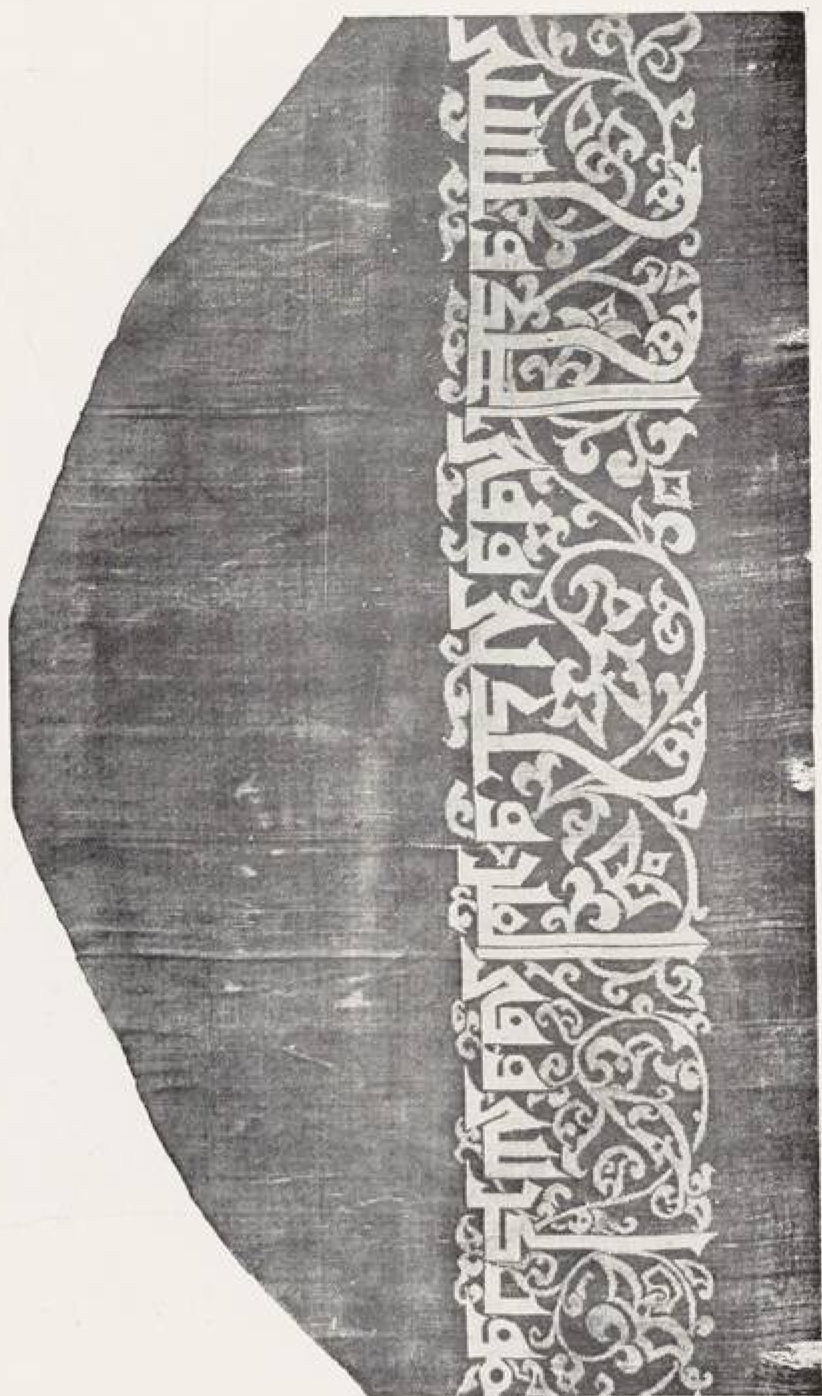
(شكل ١١٩) مجموعة من لوحات القاشانى ذات البريق المعدنى . من قاشان . جزء منها مؤرخ من سنة ٦٦٥ هـ — ١٢٦٧ م . فى متحف اللوفر بباريس



(شكل ١٢٠) قطعة نسيج من الحرير، يرجح أنها من صناعة خراسان فى القرن ٤ هـ — ١٠ م، فى متحف اللوفر



(شكل ١٢١) قطعة نسيج من الحرير، من القرن ٥ أو ٦ هـ — ١١ أو ١٢ م
كانت سابقا فى مجموعة رابنو Rabenou



(شكل ١٢٢) قطعة نسيج من الحرير ، من القرن ٦ هـ — ١٢ م ، فى مجموعة المسز مور Mrs. Moore

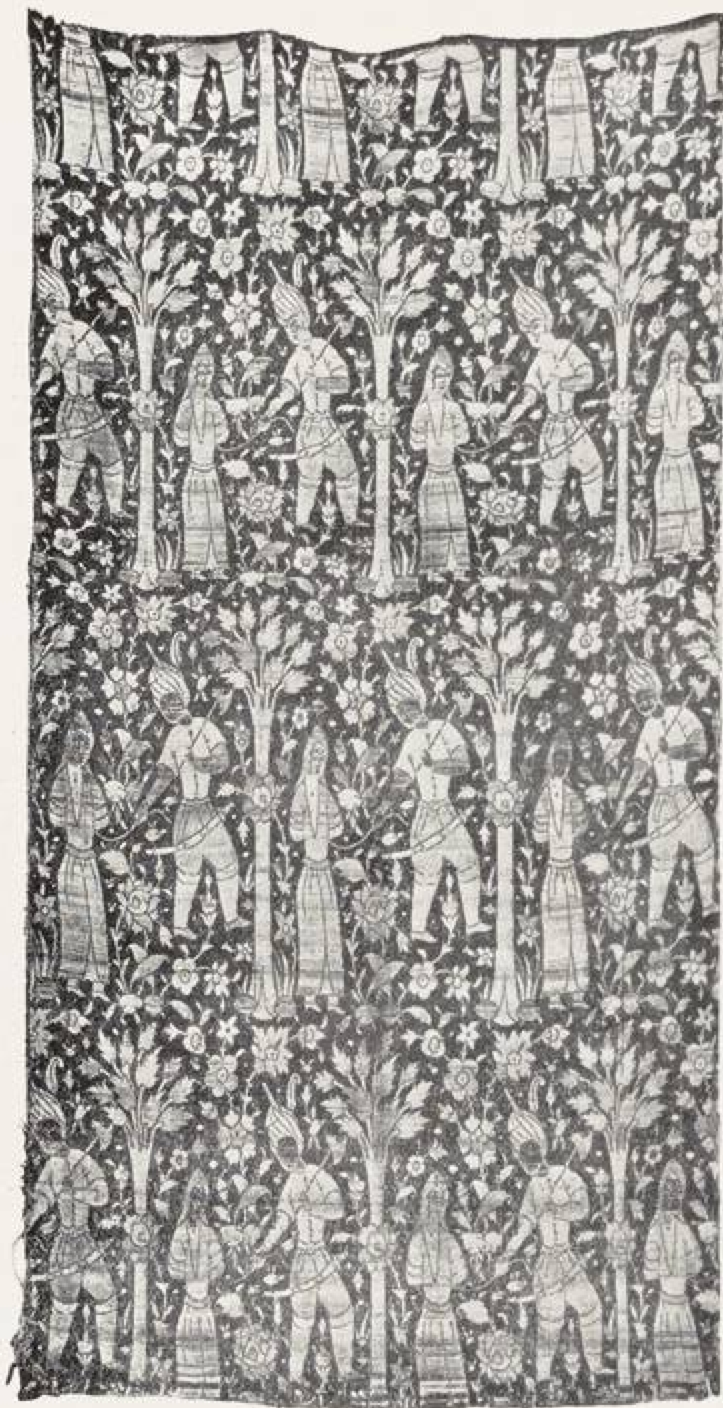


(شكل ١٢٣) قطعة من نسيج محلى بخيوط الفضة ، من القرن ٨ هـ — ١٤ م
فى متاحف الدولة ببرلين

اللوحـــة ١١١



(شـكل ١٢٤) قطعة نسيج مطرزة بالحرير . من صناعة شمال غربي إيران في القرن ١٠ هـ — ١٦ م
محفوظة في متحف الفنون التطبيقية بمدينة بودابست



(شكل ١٢٥) قطعة من نسيج محلى بخيوط معدنية من القرن ١٠ هـ — ١٦ م
في متحف الفنون الزخرفية بباريس



(شـــكل ١٢٦) قطعة من نسيج محلى بخيوط معدنية . من القرن ١٠ هـ — ١٦ م
فى متحف تاولو Thaulow بمدينة كيل Kiel



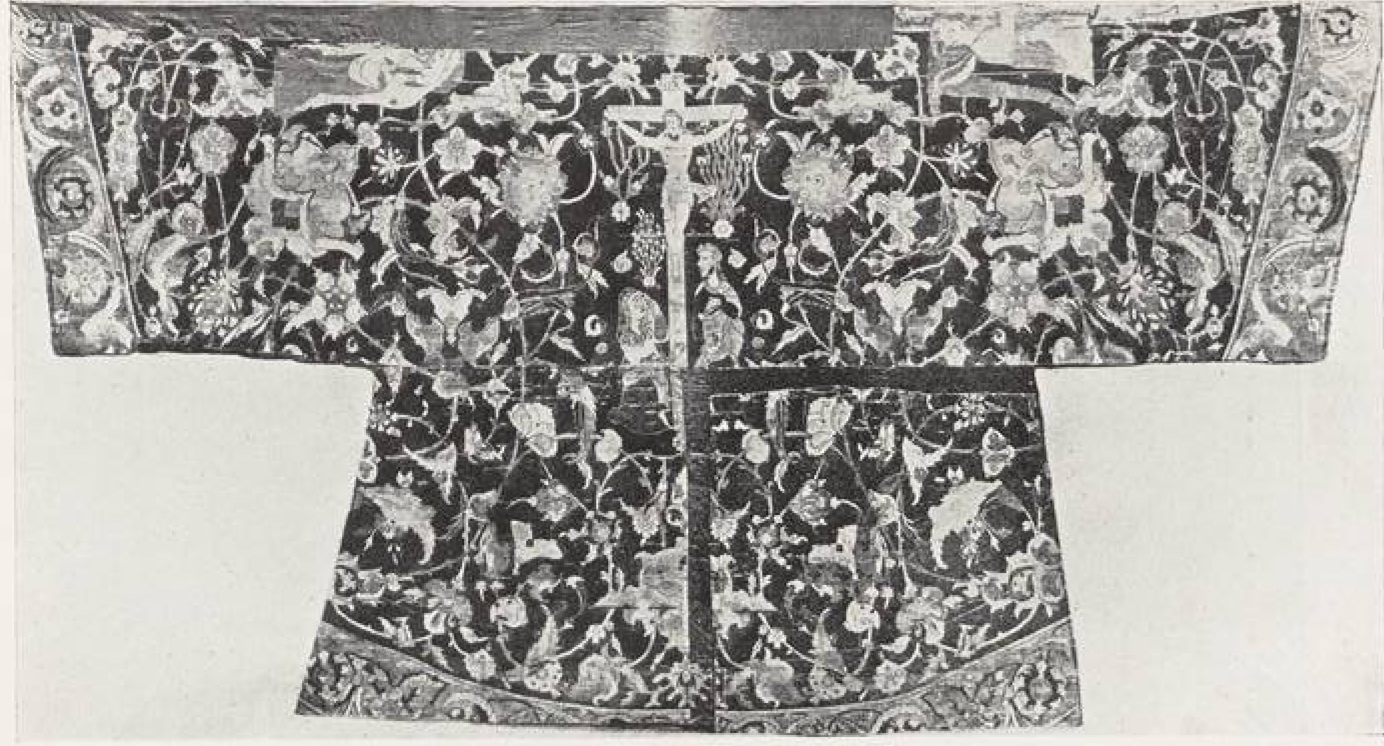
(شكل ١٢٧) رداء من القطيفة، من صناعة يزد في القرن ١١ هـ — ١٧ م
في متحف استوكهلم



(شكل ١٢٨) قطعة من نسيج مخمل بخيوط معدنية ، من صناعة « مغيث » باصفهان
فى عصر الشاه عباس الأكبر . محفوظة فى متحف فكتوريا والبرت بلندن



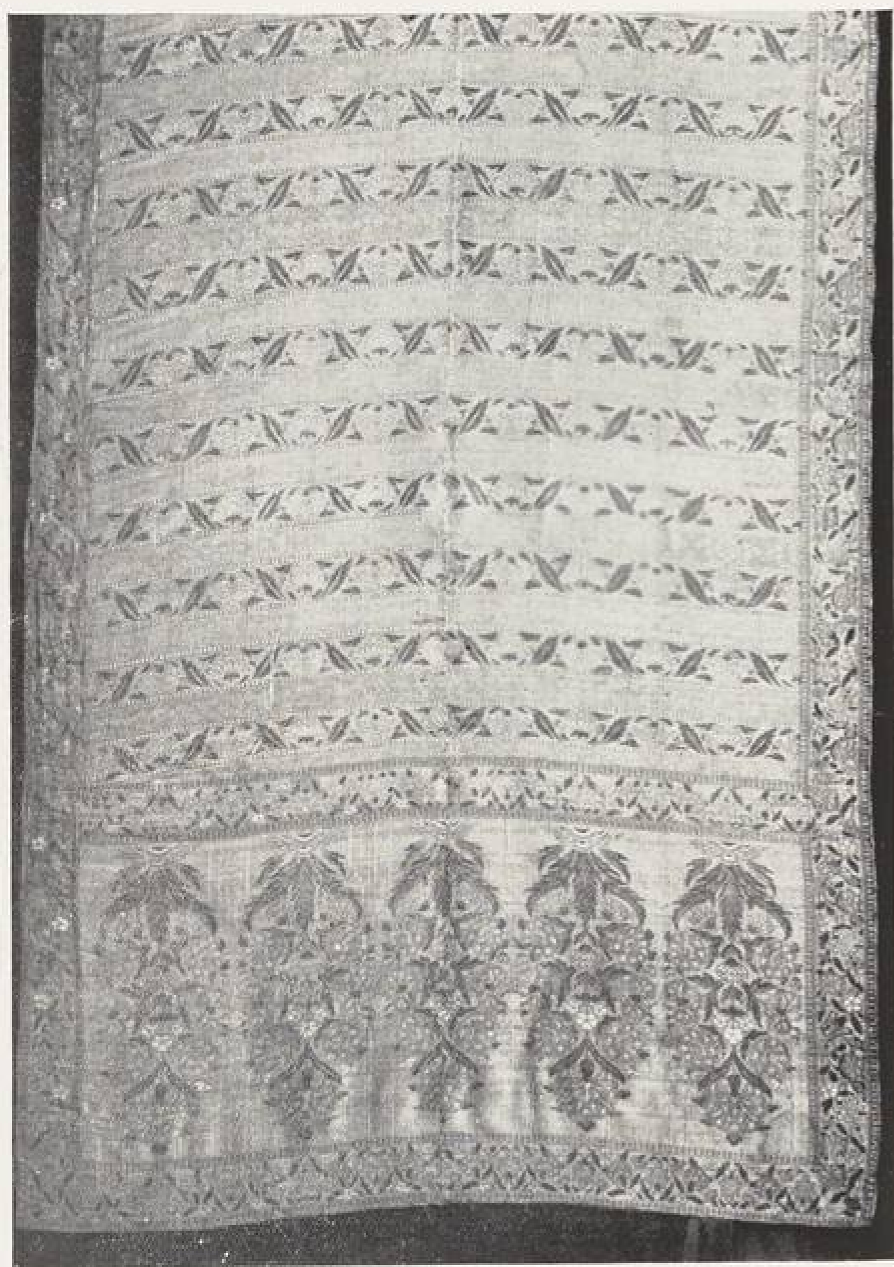
(شكل ١٢٩) قطعة من القطيفة المحلاة بخيوط معدنية من صناعة اصفهان
في القرن ١١ هـ — ١٧ م . محفوظة في المتحف المترو بوليتان بنيو يورك



(شكل ١٣٠) سجادة من الحرير منسوجة على شكل عباءة كاهن وفيها منظر صلب السيد المسيح من القرن ١١ هـ — ١٧ م
محفوظة فى متحف فكتوريا والبرت بمدينة لندن



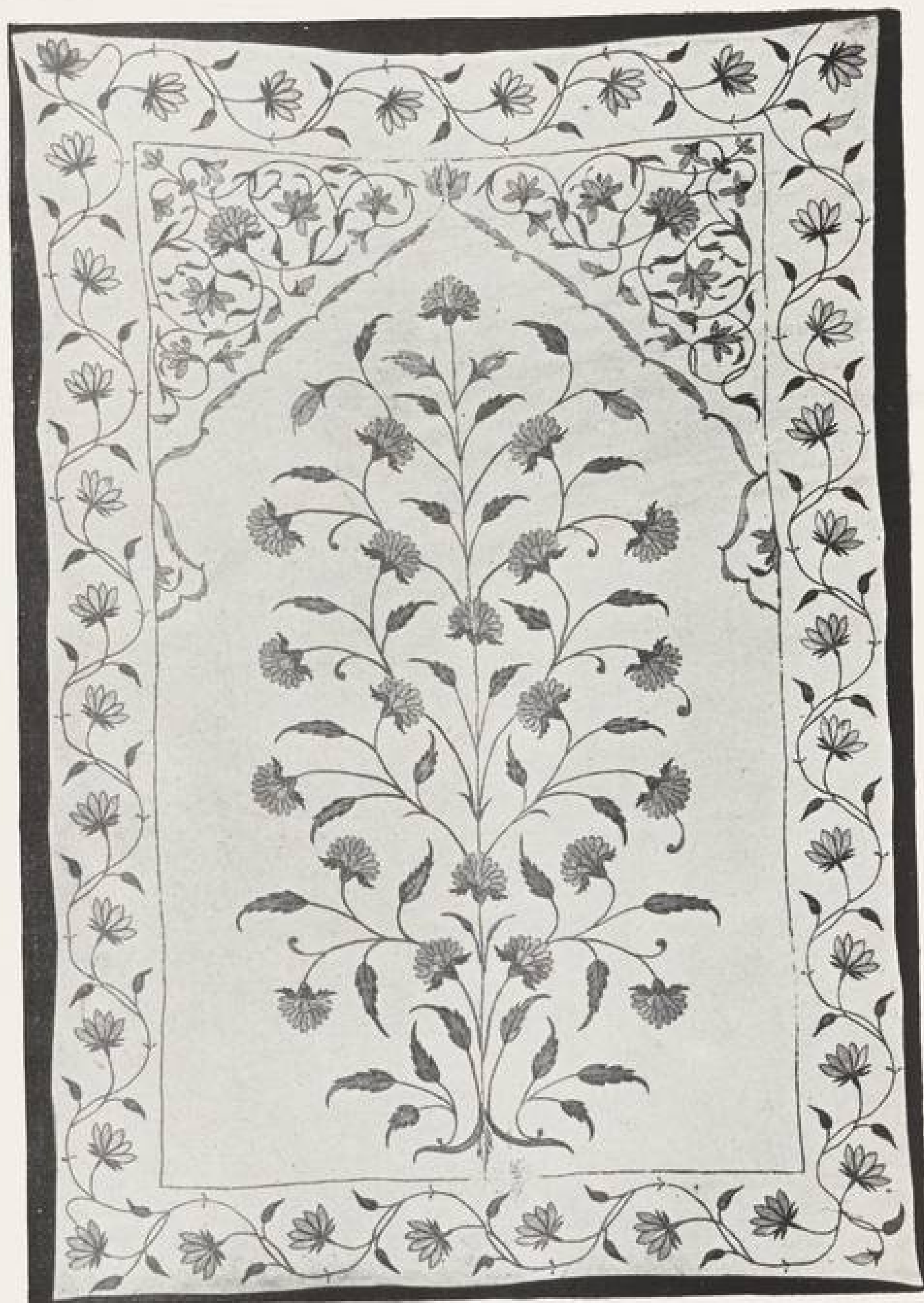
(شكل ١٣١) قطعة نسيج من الحرير ، من صناعة يزد فى القرن ١١ هـ — ١٧ م
محفوظة فى مجموعة أكرمان Ackerman



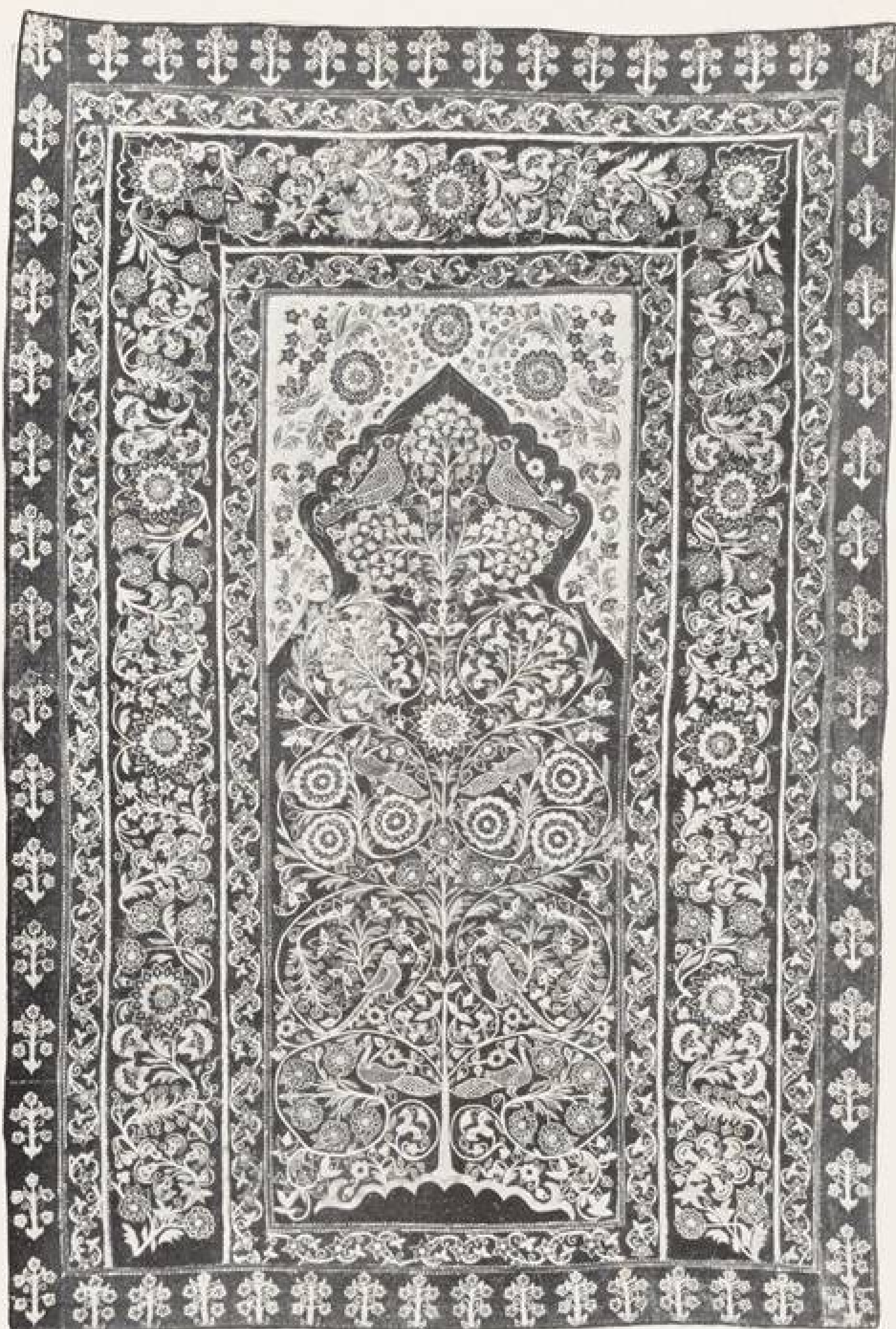
(شكل ١٣٢) حزام من الحرير، من القرن ١١ هـ — ١٧ م ، فى دار الآثار العربية بالقاهرة



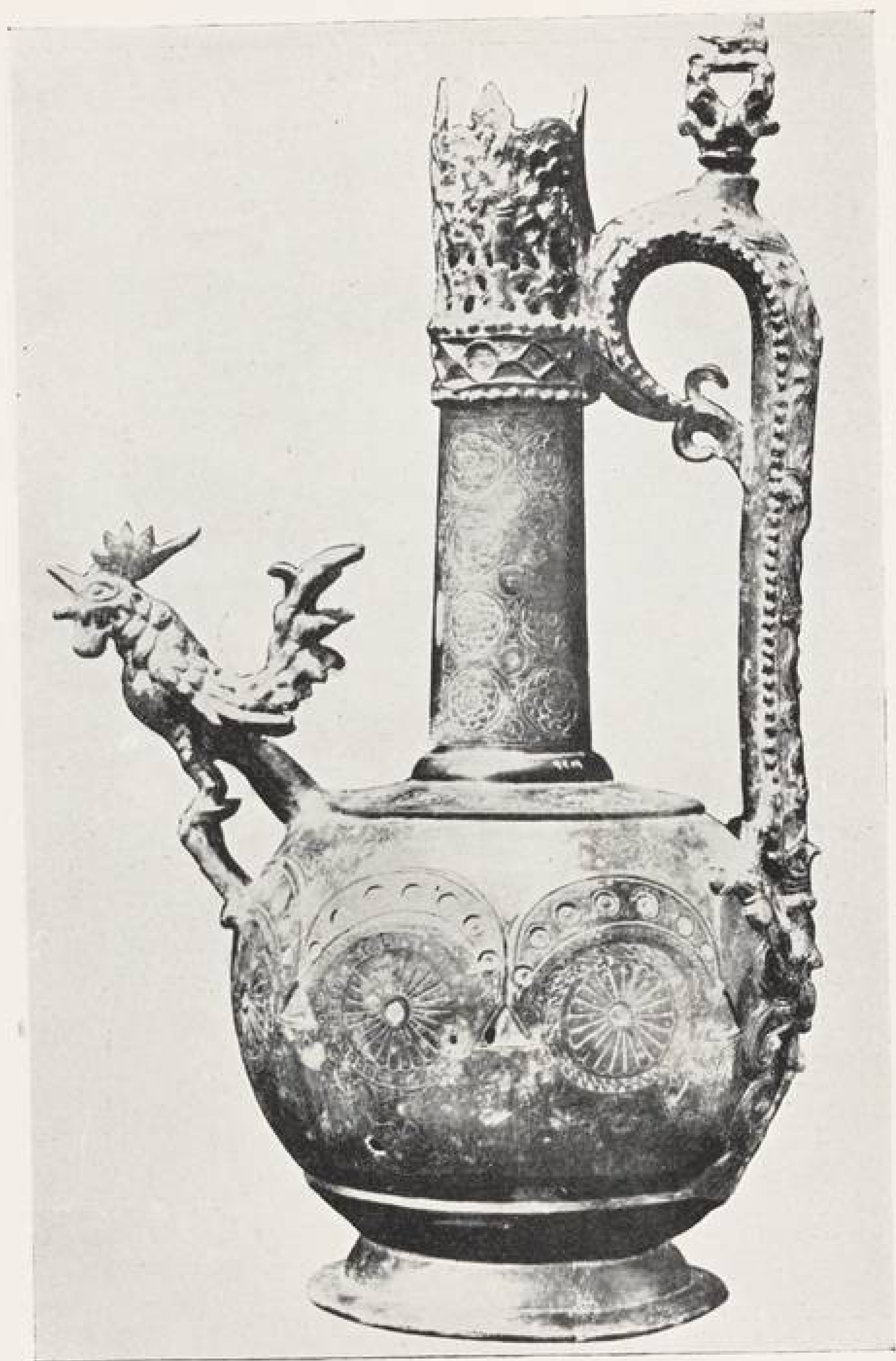
(شـكل ١٣٣) رداء من الديباج . من القرن ١٢ هـ — ١٨ م
فى متحف المنسوجات بمقاطعة كولومبيا بامريكا



(شـكل ١٣٤) حصيرة من القطن مطرزة بالحرير ، من صناعة اصفهان فى القرن ١١ أو ١٢ هـ (١٧ أو ١٨ م)
محفوظة فى مجموعة اكرمان و بوب Ackerman-Pope



(شـكل ١٣٥) قطعة نسيج مطرزة بالحرير، من صناعة رشت أو إصفهان فى القرن ١٢ هـ — ١٨ م
محفوظة فى المتحف المترو پوليتان بنيويورك

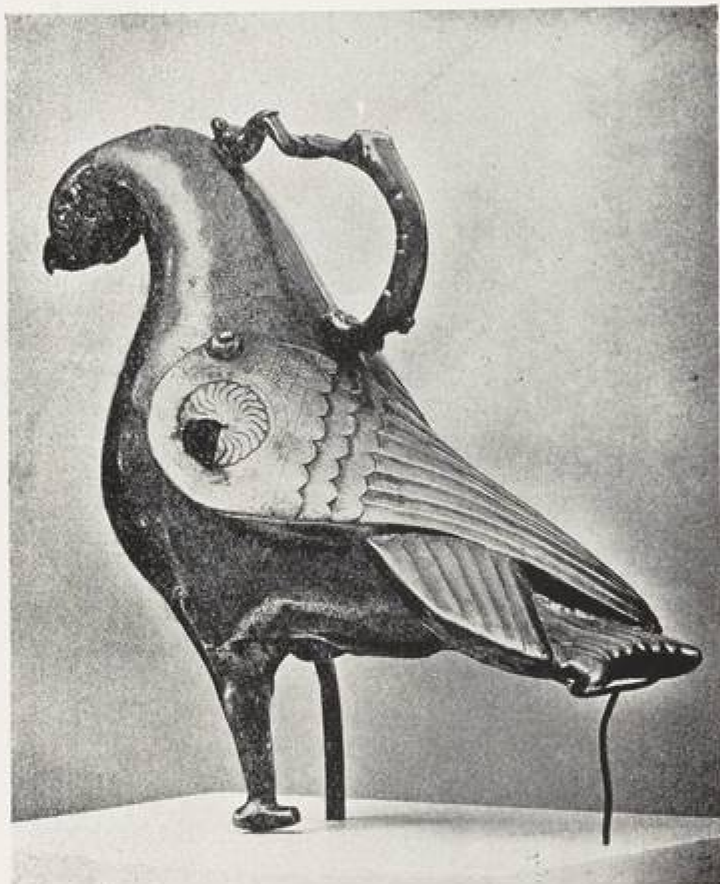


(شـكل ١٣٦) إبريق من البرونز ينسب الى الخليفة الأموى مروان الثانى .
من القرن ١ هـ — ٧ م . فى دار الآثار العربية بالقاهرة

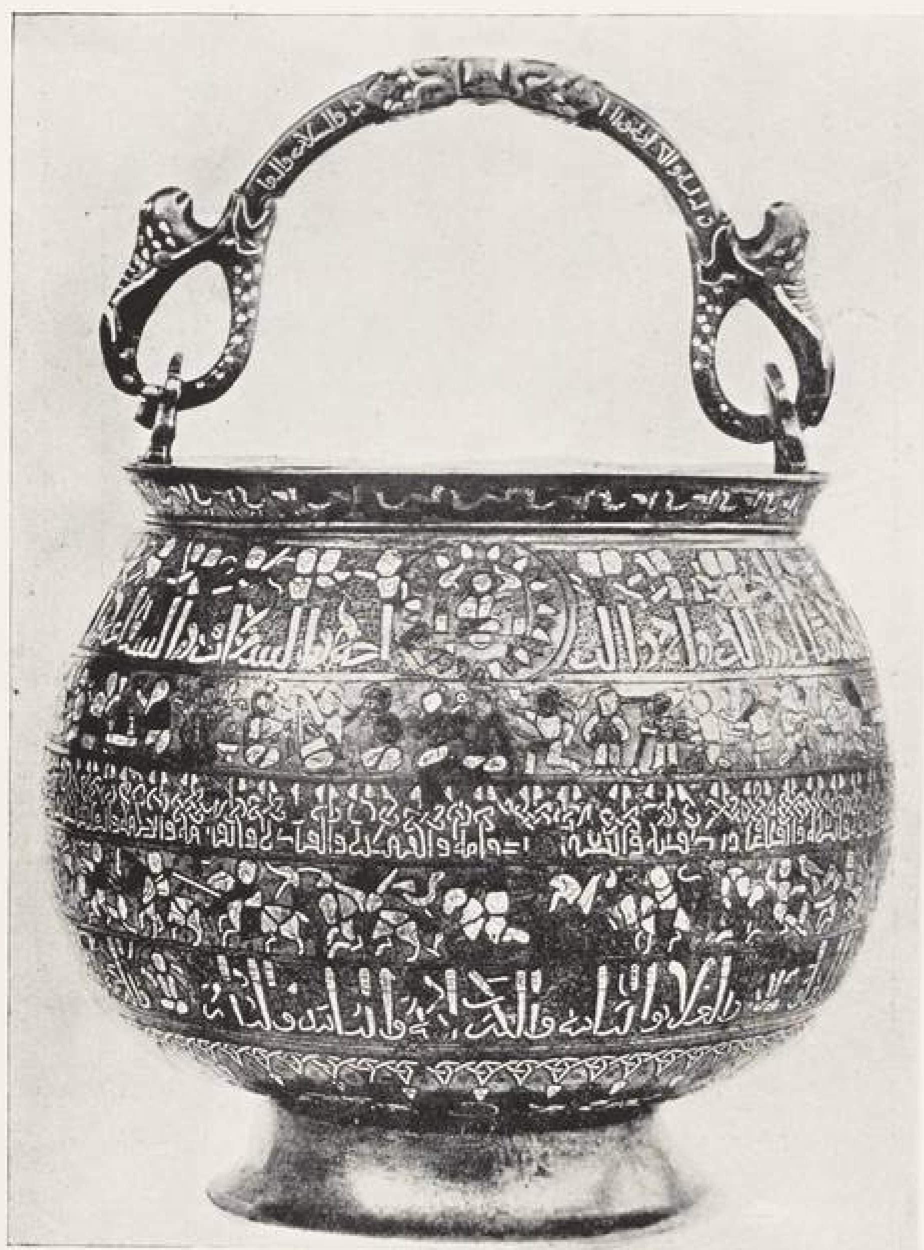




(شكل ١٣٧ و ١٣٨) رسم جزئين من الزخارف المحفورة على الابريق المنسوب الى مروان الثانى فى دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ١٣٩) مبخرة من البرونز على الطراز الساسانى ، من القرن ٢ هـ — ٨ م
فى القدم الاسلامى من متاحف الدولة ببرلين



(شكل ١٤٠) قدر من البرونز ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والنحاس الأحمر ، صنعت فى هراة سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م) وعليها امضاء صانعيها : محمد بن عبد الواحد ومسعود بن أحمد . فى متحف الهرميتاج



(شكل ١٤١) صينية من الفضة ذات زخارف محفورة . عملت للسلطان الب ارسلان سنة ٤٥٩ ﻫ — ١٠٦٦ م
وعليها امضاء صانعها حسن القاشانى . محفوظة فى متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن Boston



(شـكل ١٤٢) قنينة لماء الورد، من الفضة، فيها تذهيب وعليها زخارف محفورة
من القرن ٥ أو ٦ هـ — ١١ أو ١٢ م . فى مجموعة هرارى



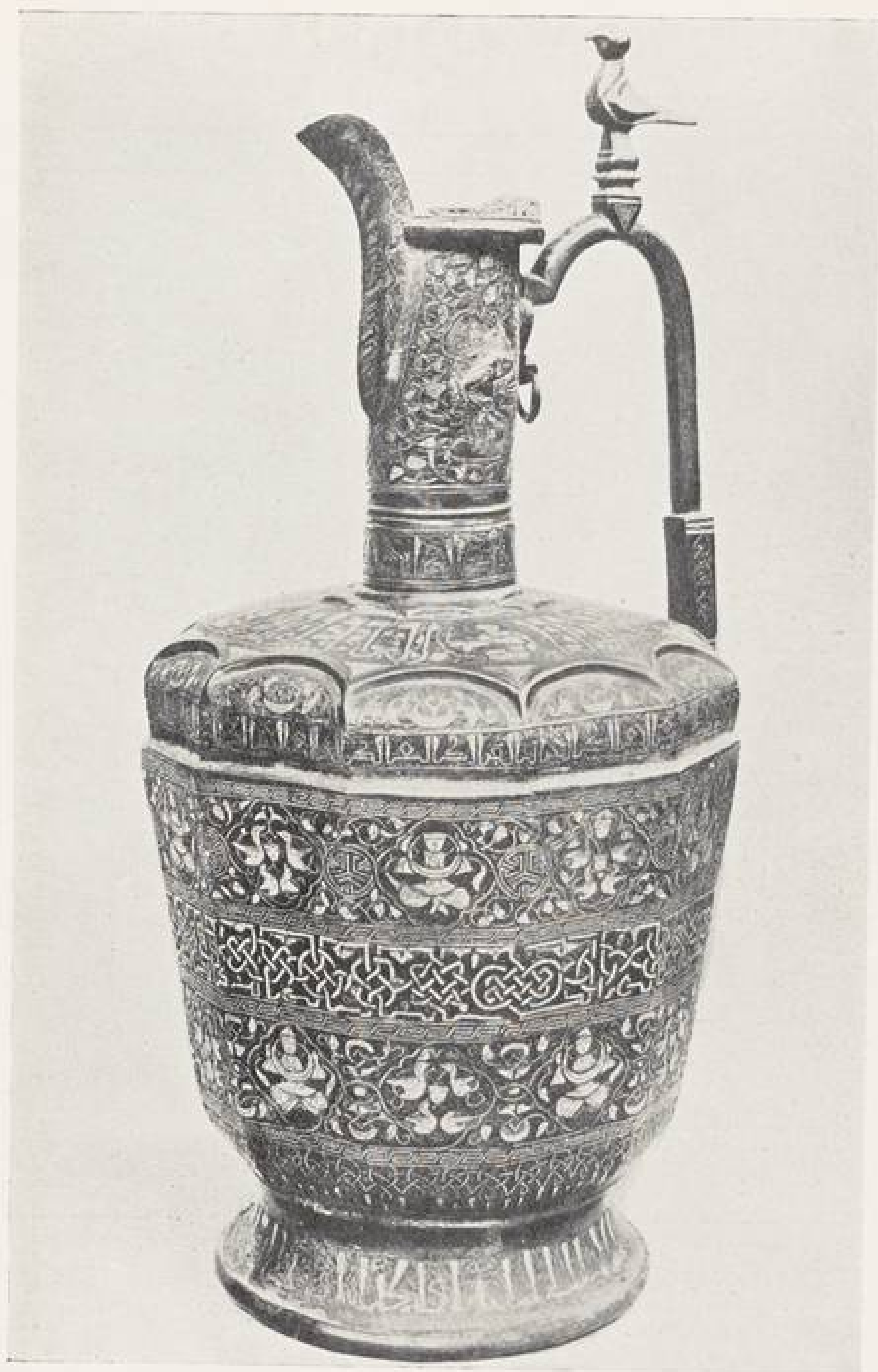
(شكل ١٤٣) صينية من النحاس ذات زخارف محفورة . من القرن ٦ هـ — ١٢ م
في متحف فكتوريا والبرت بلندن



(شكل ١٤٤) مرايا من البرونز ذات زخارف بارزة، من القرن ٥ — ٧ ﻫ (١١ — ١٣ م). في مجموعة هراري



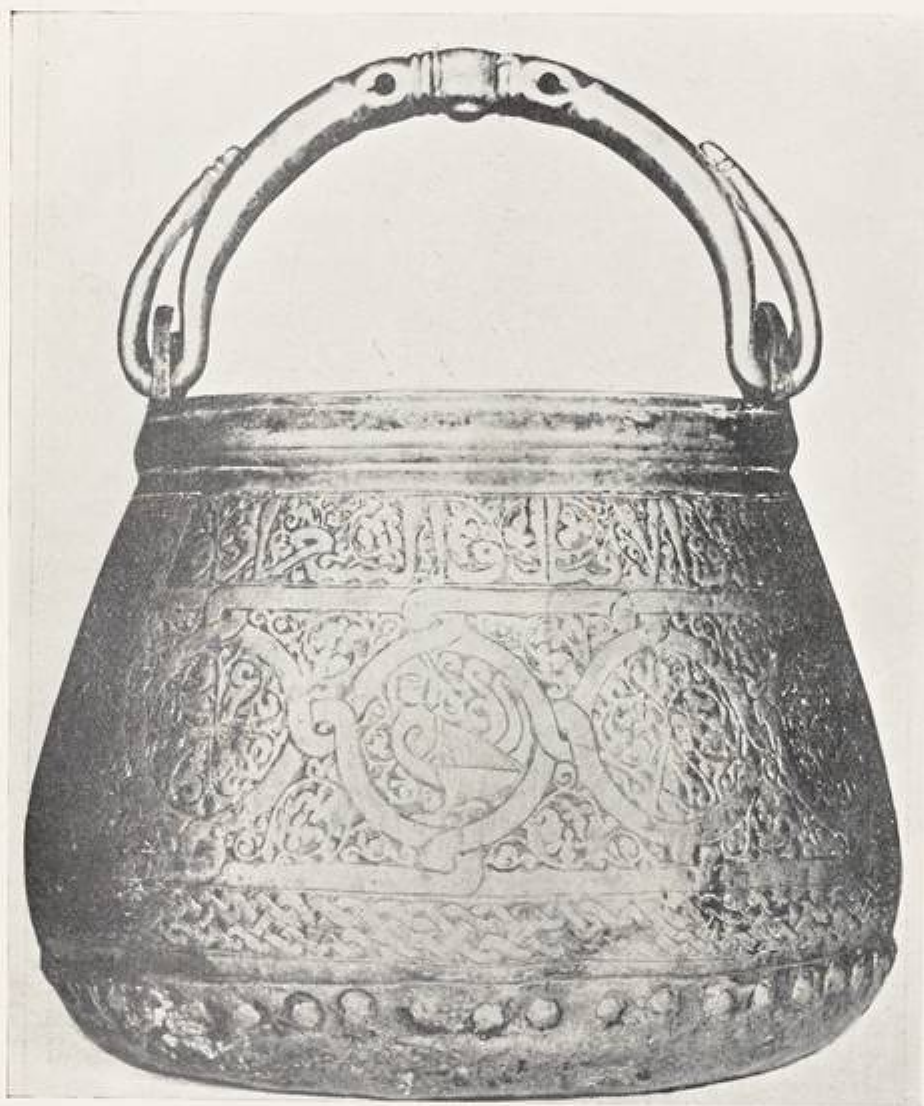
(شكل ١٤٥) شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة
من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في مجموعة هراري



(شكل ١٤٦) إبريق من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة
من القرن ٦ أو ٧ ﻫ (١٢ أو ١٣ م) فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن



(شـكل ١٤٧) إناء من البرونز ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والنحاس الأحمر
من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . فى المتحف البريطانى



(شـكل ١٤٨) إناء من البرونز ذو زخارف محفورة، من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف الارميتاج



(شكل ١٤٩) شمعدان من البرونز ذو زخارف محفـورة ومطعمة بالفضـة
من القرن ٦ أو ٧ ﻫ (١٢ أو ١٣ م) . فى متحف قصر جلستان بطهران

اللوحة ١٣٦



(شكل ١٠٠) هاون من البرونز ذو زخارف محفورة من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م)، في متحف فكتوريا والبرت بلندن



فى متحف اللوفر بباريس

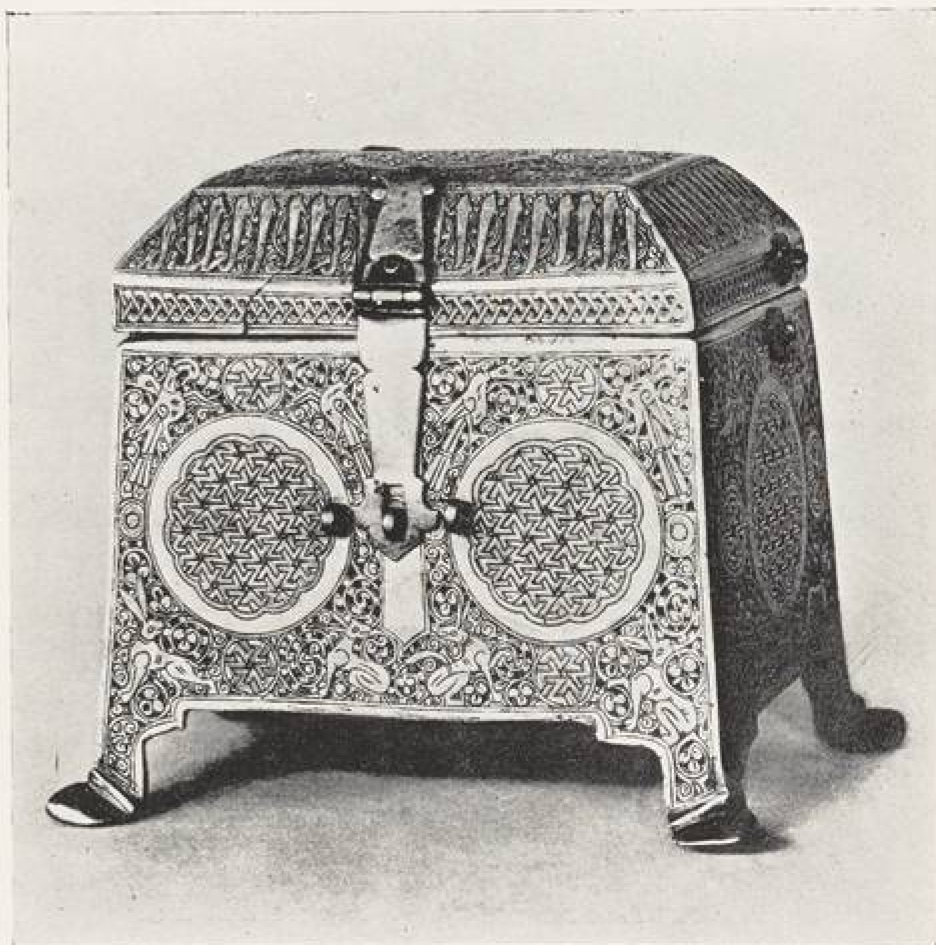


فى معهد الفنون بمدينة ديترويت

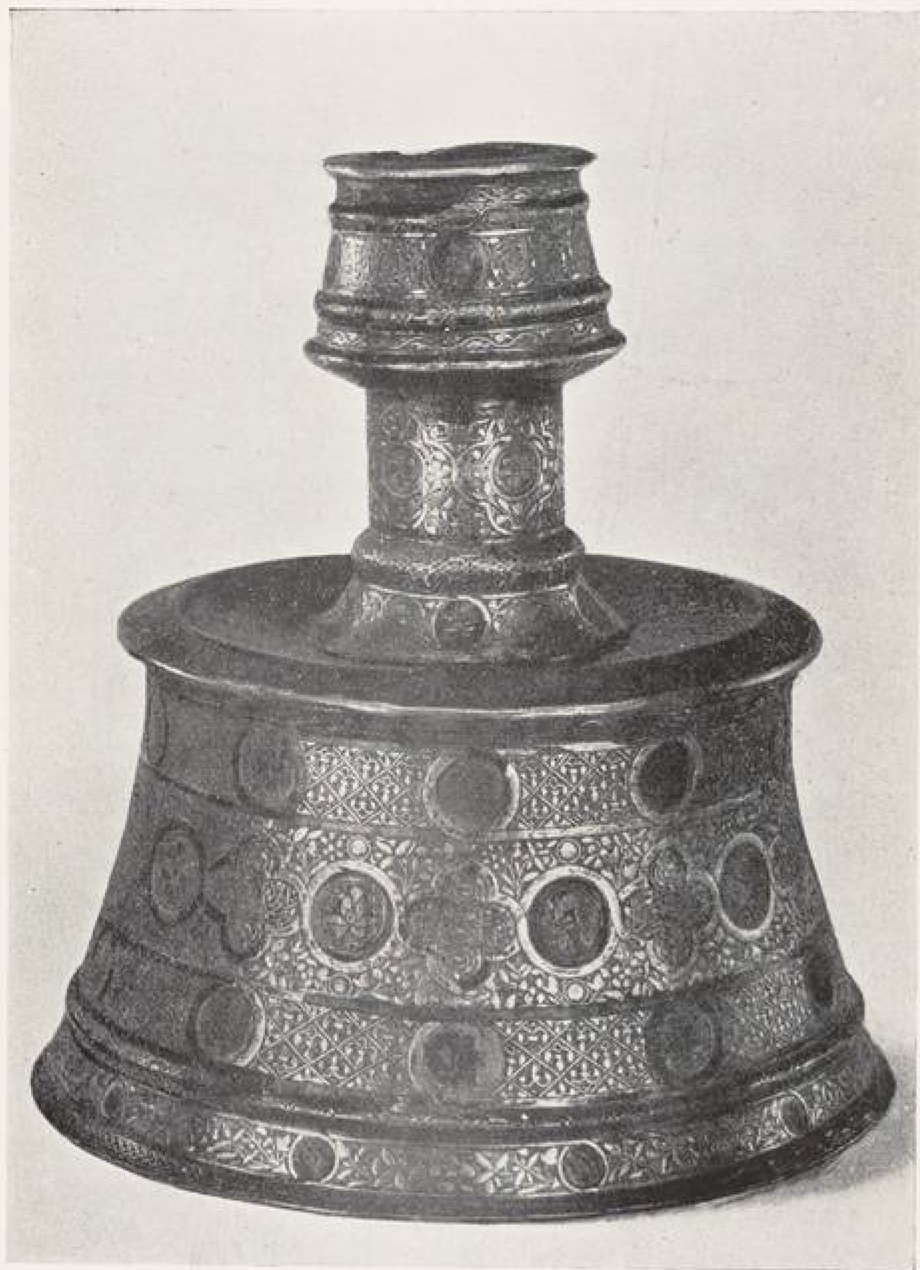
(شـكل ١٥١ و ١٥٢) شمعدان أو حاملان من البرونز المخرم، وعليهما زخارف محفورة
القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م)



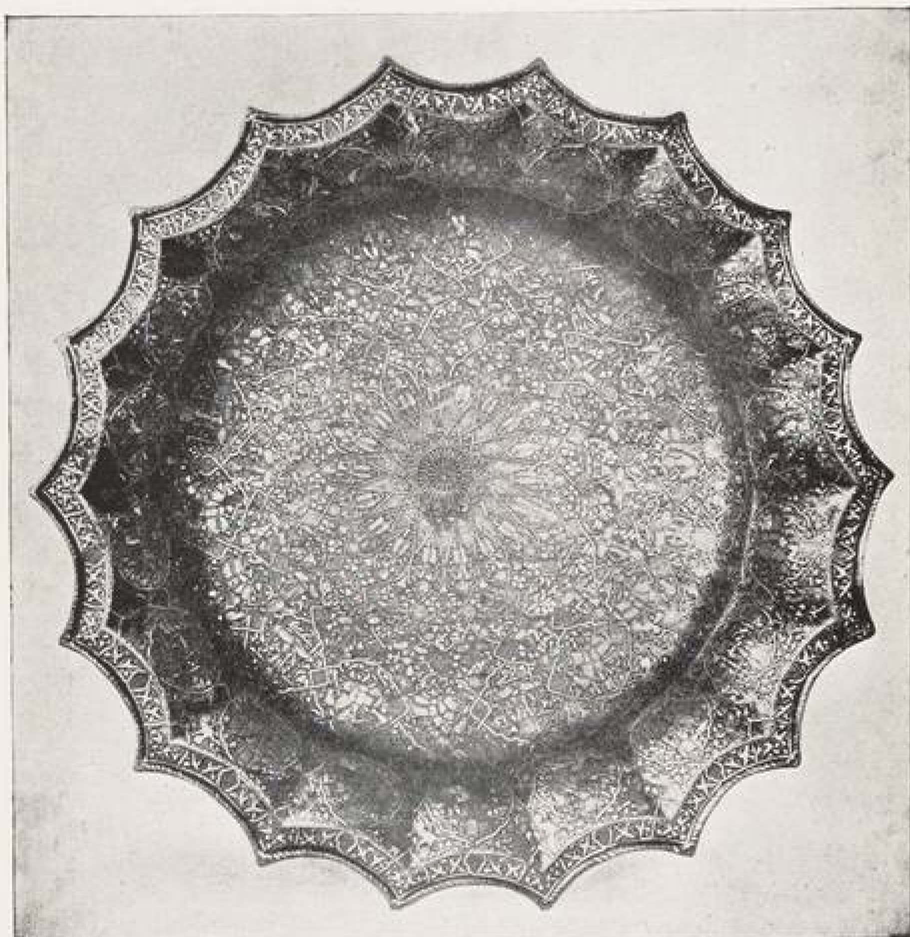
(شكل ١٥٣) شمعدان مطعم بالذهب والفضة ، من القرن ٧ هـ — ١٣ م
فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين



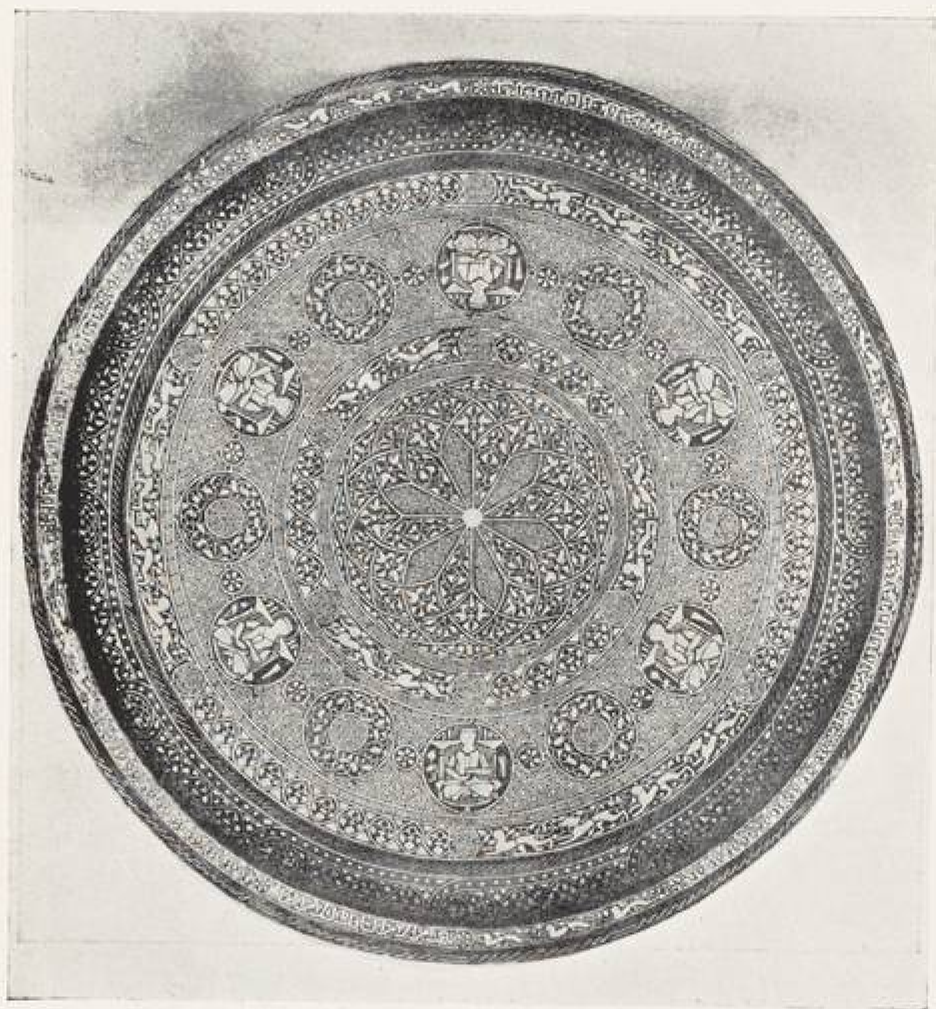
(شـكل ١٥٤) صندوق من البرونز ذو زخارف محفورة ، من القرن ٧ هـ — ١٣ م
فى متحف فكتوريا والبرت بلندن



(شكل ١٥٥) شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب وعليه امضاء صانعه محمد بن رفيع الدين الشيرازى سنة ٧٦١ هـ — ١٣٦٠ م . فى مجموعة رالف هرارى



(شكل ١٥٦) طست من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب
من القرن ٧ أو ٨ هـ (١٣ أو ١٤ م) فى المتحف المترو بوليتان بنيو يورك



(شـكل ١٥٧) صينية من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالذهب والفضة من القرن ٧ هـ — ١٣ م . فى متحف قصر جلستان بطهران

اللوحة ١٤٣



(شكل ١٥٨) إناء من البرونز من القرن ٨ هـ — ١٤ م في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين



(شـكل ١٥٩) خناجر إيرانية ذات زخارف محفورة ومطعمة . من القرنين ٩ و ١٠ هـ (١٥ و ١٦ م)



(شــكل ١٦٠) شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة، من القرن ١٠ أو ١١ هـ (١٦ أو ١٧ م) . فى متحف الهرميتاج

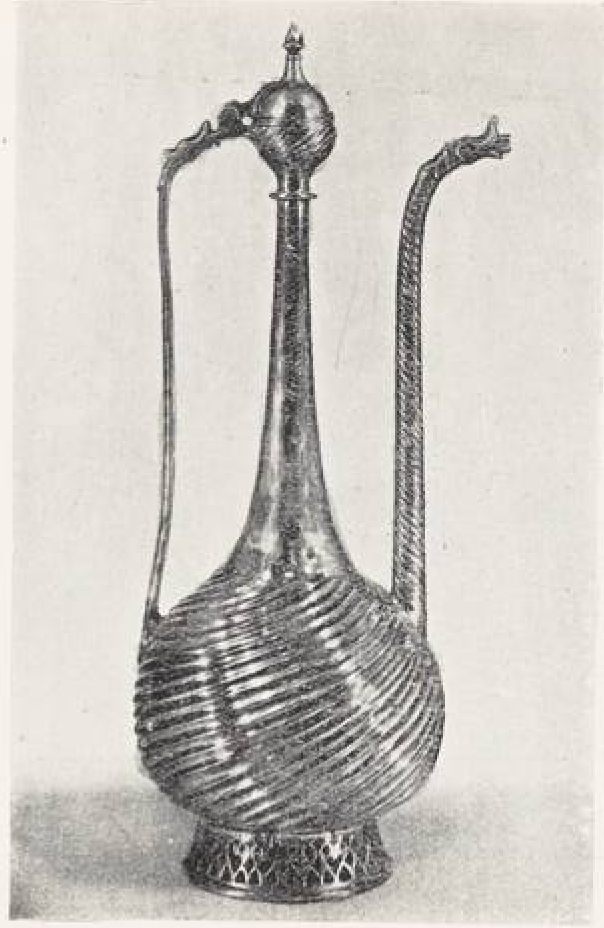


(شكل ١٦١) درقة من الحديد ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب
من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . فى متحف تاريخ الفنون بمدينة فينا

اللوحـــة ١٤٧



(شـكل ١٦٢) صفائح باب، من الصلب المخرم . القرن ١٠ هـ — ١٦م
فى مجموعة هرارى

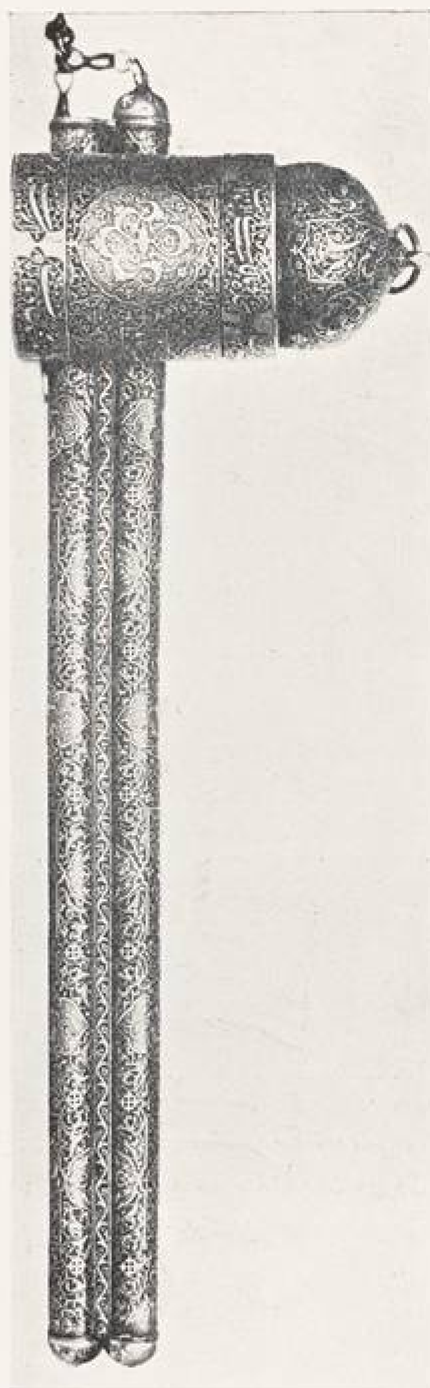


(شكل ١٦٣) إبريق من النحاس
القرن ١١ هـ — ١٧ م ٠ فى مجموعة الدكتور بتلر Butler



(شكل ١٦٤) إبريق من النحاس الأحمر المبيض
القرن ١٢ هـ — ١٨ م ٠ فى متحف فكتوريا والبرت بلندن

اللوحـــة ١٤٩



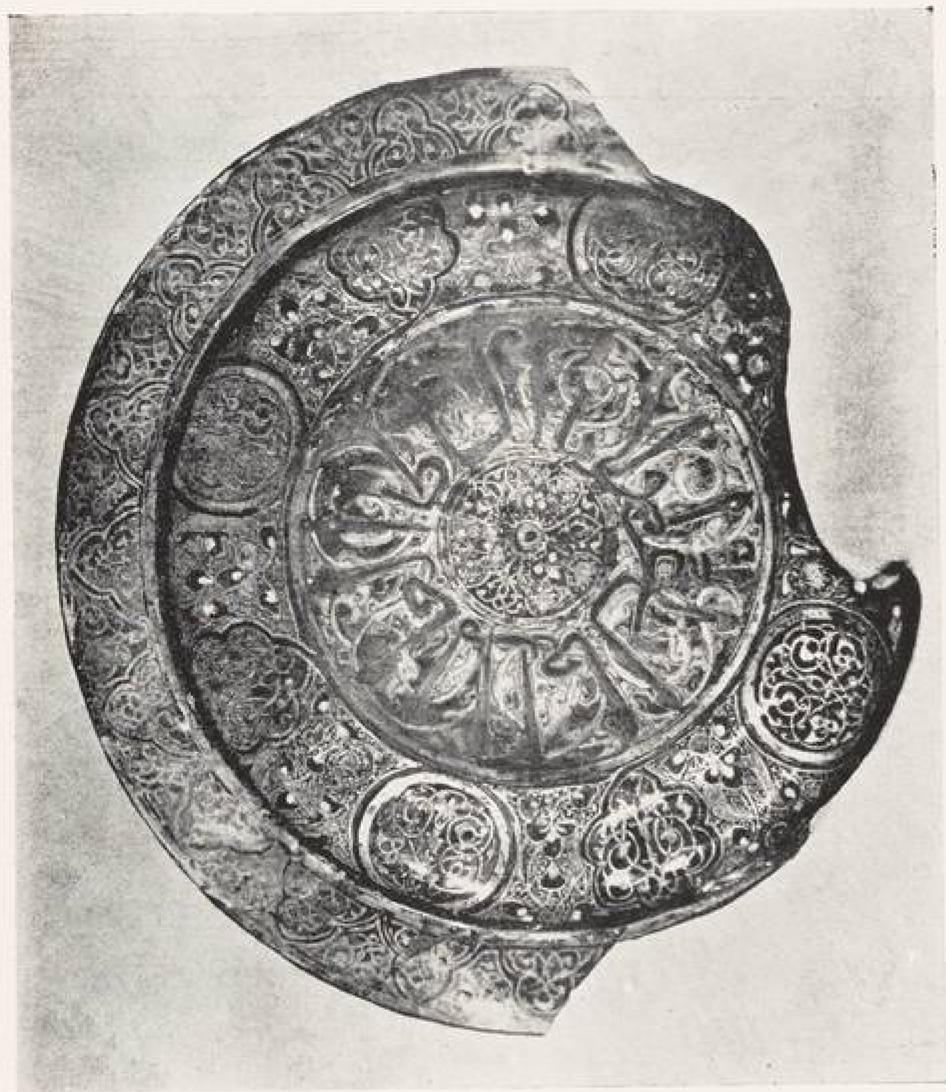
(شـكل ١٦٥) مقلمة من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة
من القرن ١١ هـ — ١٧ م ٠ فى متحف بناكى بأثينا



(شكل ١٦٦) خوذة من الصلب من صناعة « حجى »
سنة ١١١٢ هـ — ١٧٠٠ م . فى متحف بورت دى هال
بمدينـة بروكسـل



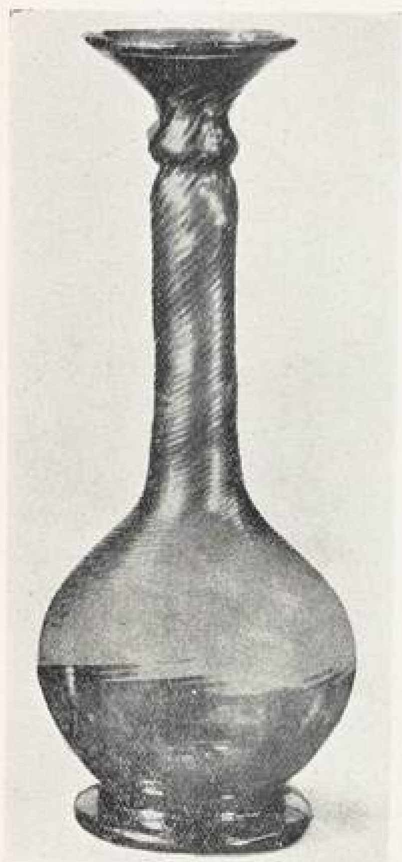
(شكل ١٦٧) صحن ذهبي من القرن الماضي . في مجموعة كاز روني بك

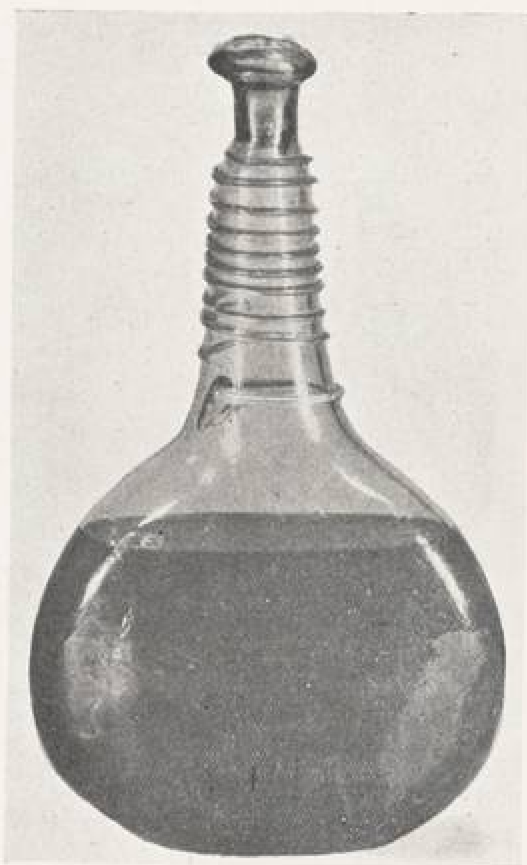


(شـكل ١٦٨) جزء من صحن زجاجى مموه بالمينا ، من صناعة همذان فى القرن ٧ هـ — ١٣ م
فى متحف قصر جلستان بطهران



(شكل ١٦٩) صحن من الزجاج عسلى اللون ومموه بالمينا . من صناعة هراة أو سمرقند
فى القرن ٩ هـ — ١٥ م . فى المتحف البريطانى





بمعهد الفن فى شيكاغو　　　　فى مجموعة ستراوس B. M. & J. Strauss

(شكل ١٧٠ و ١٧١) زجاجتان من صناعة شيراز، اليمنى خضراء واليسرى زرقاء. القرن ١٢ هـ — ١٨ م



(شكل ١٧٢) حشوة من الخشب مؤرخة من سنة ٣٦٣ ﻫ (٩٧٤ م)
فى دار الآثار العربيـة بالقاهرة

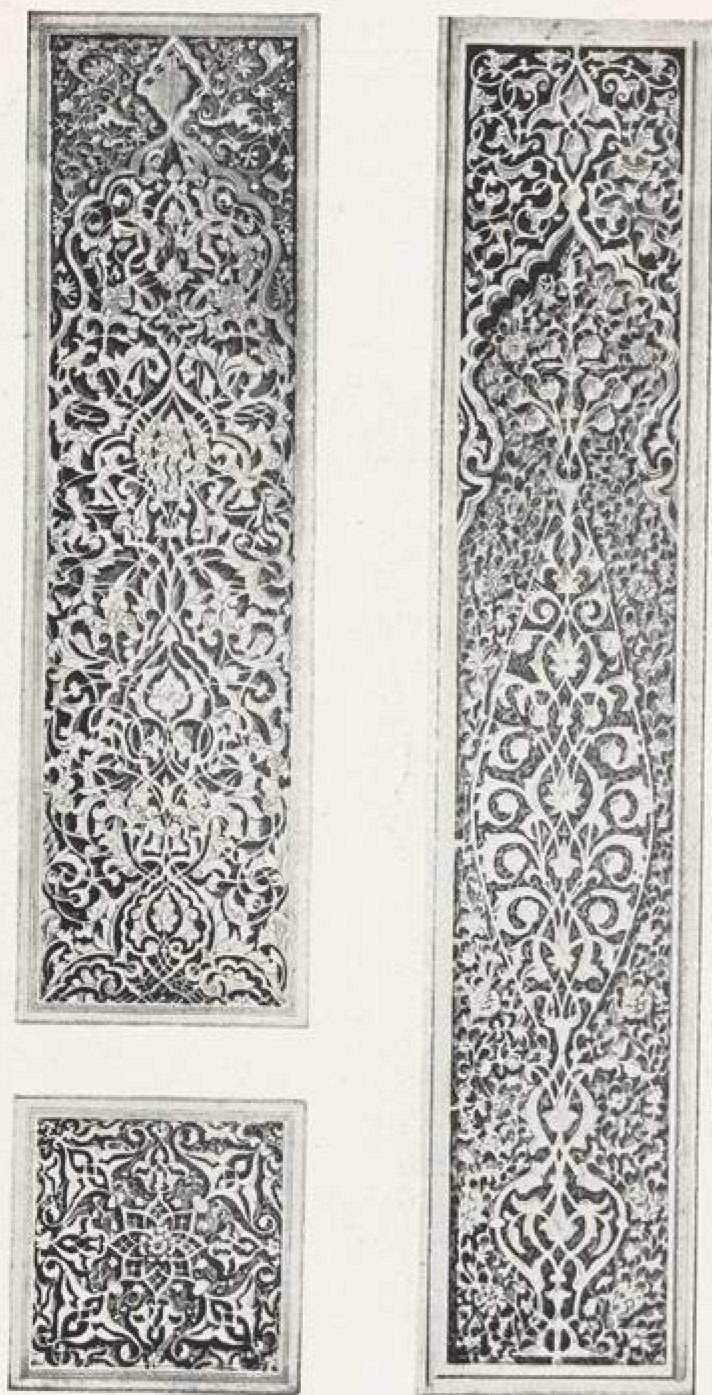


(شكل ١٧٣) كرسى مصحف، من الخشب المخزم والمطعم. مؤرخ سنة ٧٦١ ﻫ — ١٣٦٠ م
ومحفوظ الآن فى المتحف المترو بوليتان بنيويورك

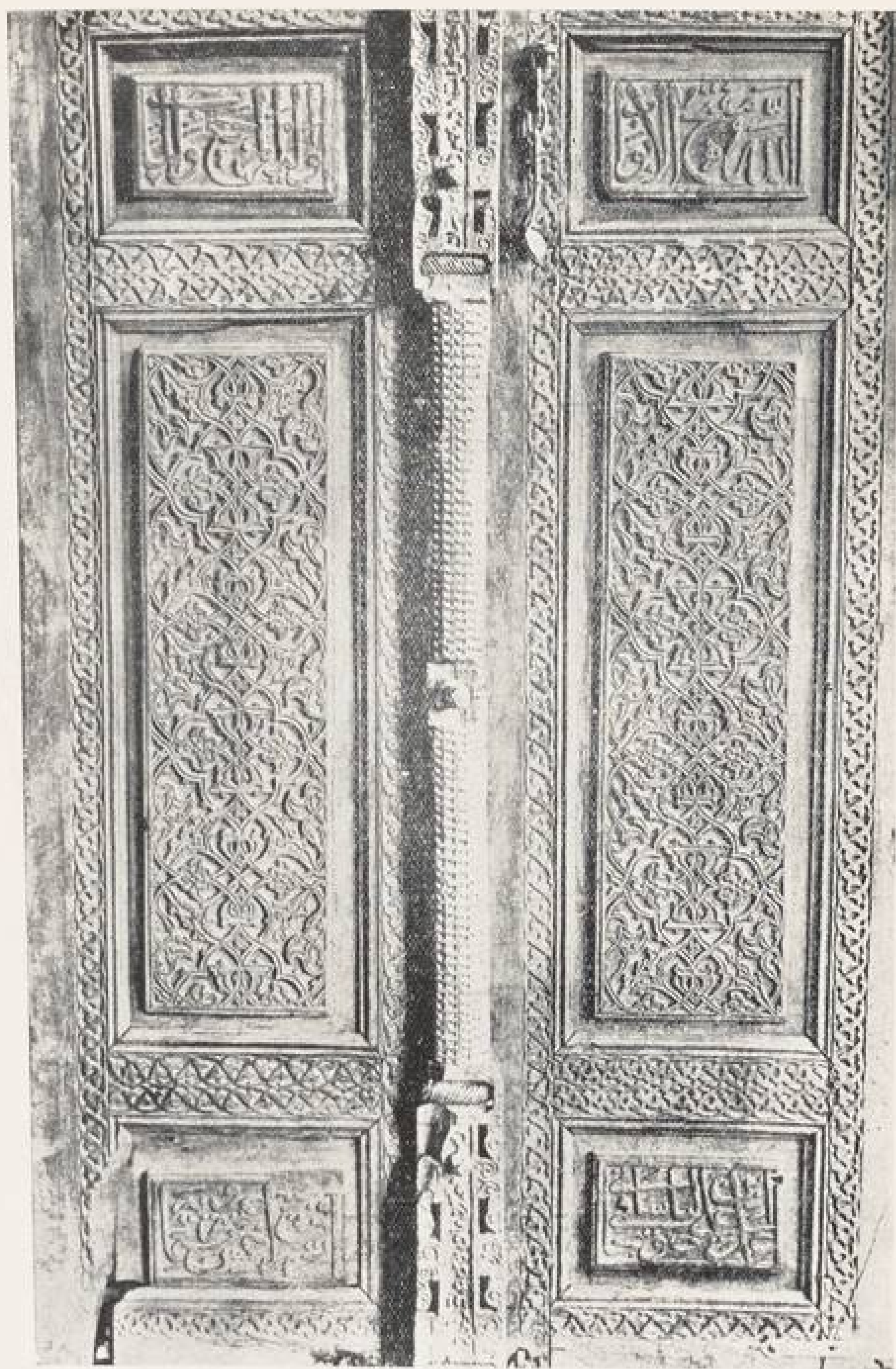
اللوحة ١٥٧



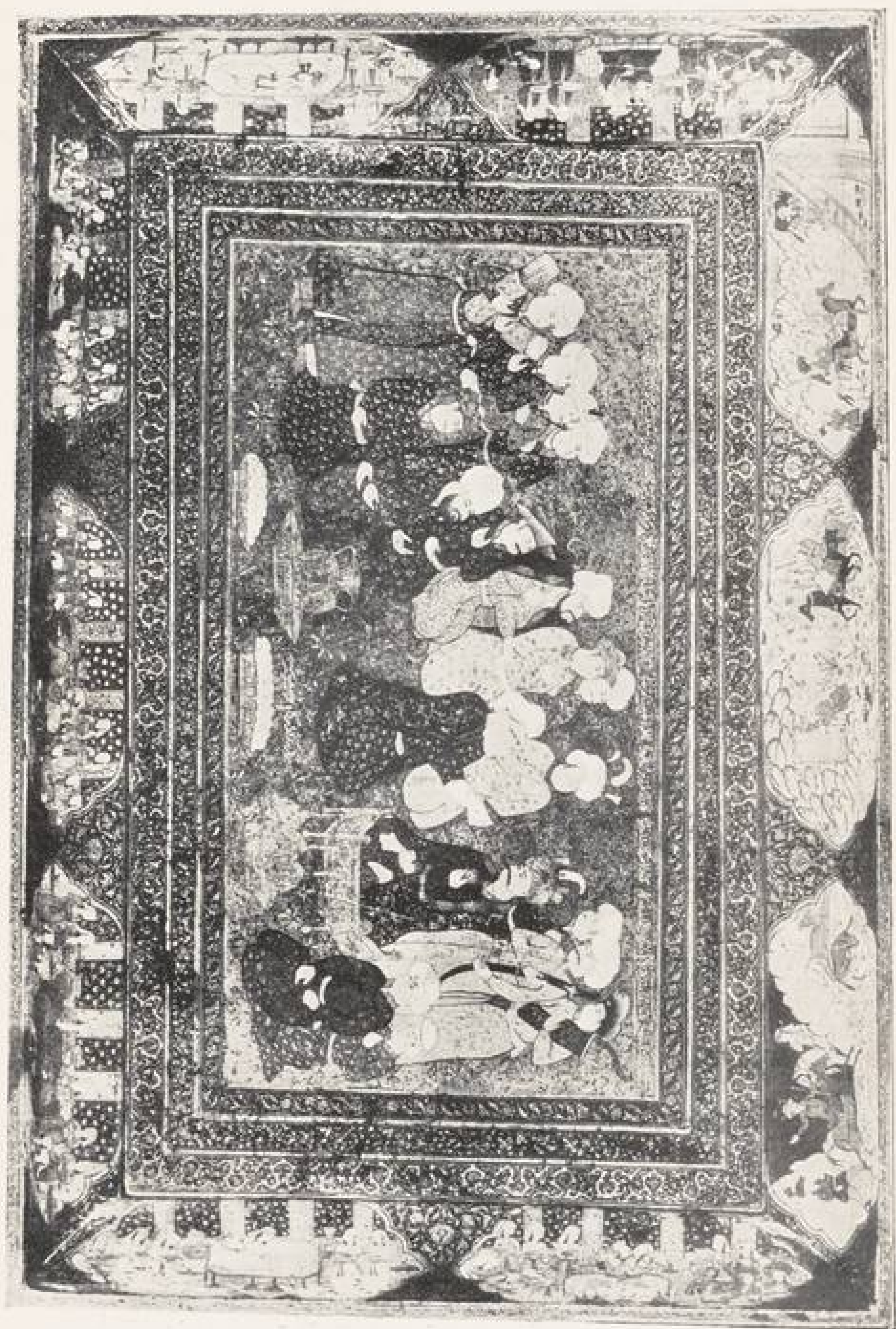
(شكل ١٧٤) تربة من الخشب، محفور فيها كتابات وزخارف، وعليها اسم المتوفى: «تاج الملك والدين أبو القاسم بن الامام موسى الكاظم» ومؤرخة سنة ٨٧٧ هـ — ١٤٧٣ م. ومحفوظة الآن فى مدرسة الفنون بجزيرة رودس



(شكل ١٧٥) حشوات من الخشب ذى الزخارف المحفورة . من باب فى ضريح تيمور بسمرقند . ومحفوظة الآن فى متحف الهرميتاج



(شـكل ١٧٦) مصراعين من باب خشبي عليهما « عمل علي بن صوفي الباسائي »
سنة ٩١٥ هـ — ١٥٠٩ م . في المتحف الأهلي بطهران



(شكل ١٧٧) صندوق من الورق المضغوط وذو نقوش باللاكيه . عليه كتابة تفيد أنه صنع للشاه عباس على يد صانع اسمه يوسف .
وهو محفوظ الآن فى القسم الاسلامى من متاحف برلين



ایران
بحر خزر
تركستان
افغانستان
بلوخستان
العراق
بلاد العرب
الخليج الفارسي
ایران
ارقفاس
كوتا
خيوه
بخارى
سمرقند
مرو
تبريز
اردبيل
رشت
زنجان
قزوين
امل
اشرف
استراباد
دمغان
سبزور
نيشابور
مشهد
سليمانيه
طهران
همذان
سنا
كرمانشاه
قم
دولتاباد
نهاوند
سلطاناباد
بروجرد
قاشان
اصبهان
اردستان
نايين
هراة
بيرجند
يزد
تستر
الأهوازة
محمرة
البصرة
شيراز
بوشير
كرمان
بندرعباس



كَمُلَ طبع كتاب "الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى" بمطبعة دار الكتب المصرية
فى يوم الخميس ١٤ محرم سنة ١٣٥٩ (٢٢ فبراير سنة ١٩٤٠) م

محمد نديم
ملاحظ المطبعة بدار الكتب
المصرية

(مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٩/١٠/١٠٠٠)

